



Corso di dottorato di ricerca in:

“Studi Linguistici e Letterari”

in convenzione con Università di Trieste

Ciclo 31°

**Una macchina mitologica del Sessantotto.
L’immaginario della rivolta rituale, dalla festa al sacrificio**

Dottorando

Beniamino Della Gala

Supervisora

prof.ssa Sergia Adamo

Anno 2019



SOMMARIO

INTRODUZIONE.....	1
PARTE I. PANORAMA CRITICO, STRUMENTI E METODOLOGIE	15
1.1 DI COSA PARLIAMO QUANDO PARLIAMO DI RIVOLTA	15
<i>Furio Jesi: sopravvivenze del mito nella cultura contemporanea.....</i>	<i>15</i>
<i>Un'analisi simbolica della rivolta, per colmare le lacune del marxismo</i>	<i>19</i>
<i>Rivolta e rivoluzione: la sospensione del tempo storico</i>	<i>21</i>
<i>L'esperienza dello spazio e il vissuto collettivo</i>	<i>23</i>
<i>Festa e rivolta</i>	<i>24</i>
<i>Attualità di Spartakus, inattualità della rivolta.....</i>	<i>26</i>
1.2 UNA LETTERATURA “DA SESTA GIORNATA”. ALLA RICERCA DI UN’EPOPEA DELLA RIVOLTA.....	29
<i>Una vittoria o una sconfitta?</i>	<i>30</i>
<i>Un’assenza significativa</i>	<i>33</i>
<i>Rivolta e Resistenza.....</i>	<i>37</i>
<i>Il rifiuto di una letteratura “eroica”.....</i>	<i>39</i>
<i>La prospettiva obliqua della “sesta giornata”</i>	<i>44</i>
<i>Strategie di distanziamento: Luciano Bianciardi, Leonardo Sciascia, Umberto Eco</i>	<i>46</i>
1.3 RIVOLTA, LINGUAGGIO E STRANIAMENTO.....	56
<i>Definizione del campo.....</i>	<i>56</i>
<i>Fare i conti con la Neoavanguardia</i>	<i>59</i>
<i>«Quindici»: una rivista nella rivolta.....</i>	<i>64</i>
<i>La fine di «Quindici» e il rifiuto della letteratura.....</i>	<i>69</i>
<i>La contestazione dal contenuto al linguaggio.....</i>	<i>73</i>
<i>Gli anni Settanta: il ritorno alla letteratura, tra straniamento e opposizione</i>	<i>79</i>
<i>Straniamento e mitopoiesi.....</i>	<i>91</i>
<i>Tra epica, tragedia e commedia: la “dialettica Balestrini-Vassalli”</i>	<i>97</i>
1.4 UNA “MACCHINA MITOLOGICA” DEL SESSANTOTTO	109
<i>La macchina mitologica: nascita del modello.....</i>	<i>111</i>
<i>Tra letteratura e scienza del mito.....</i>	<i>115</i>
<i>La macchina mitologica come dispositivo</i>	<i>118</i>
<i>I materiali mitologici di Vassalli e Balestrini</i>	<i>120</i>
<i>Il Sessantotto identificato col linguaggio.....</i>	<i>127</i>
PARTE II. MITOPOIESI	132
2.1 UNA FOTO, UNA DINAMICA MITOLOGICA	132
<i>Milano, via De Amicis, 14 maggio 1977.....</i>	<i>136</i>
<i>La Fotografia come “parola rubata”</i>	<i>141</i>
<i>Nuove letture della foto di via De Amicis.....</i>	<i>145</i>
<i>La rivolta come rituale, dalla festa al sacrificio</i>	<i>154</i>
2.2 SEPARAZIONE	174

<i>L'attore, il buffone, il "guappo". Il "verbale segreto" di Alfonso</i>	179
<i>La festa in fabbrica: portare il tempo dello svago nel tempio del lavoro</i>	192
<i>Il personaggio collettivo: dal comico all'epico</i>	199
<i>Altri esempi di tensione tra singolo e collettività: Luciano Bianciardi, Fabrizio De Andrè e Giorgio Cesarano</i>	208
2.3 MARGINE	217
<i>L'invisibilità del margine</i>	221
<i>Rivolta e repressione: inversione e contro-inversione</i>	230
<i>L'esperienza carceraria: l'erosione della collettività e il ripristino della struttura</i>	239
<i>Lo spazio navale e carcerario</i>	252
<i>Una rivolta "manichea"</i>	260
2.4 SACRIFICIO	269
<i>Il tòpos dell'autopsia nella narrativa di Balestrini: La violenza (sui corpi) illustrata</i>	279
<i>Feltrinelli Homo Sacer. Lo sguardo medico del potere sul cadavere del militante</i>	284
<i>Feltrinelli, Che Guevara e Aldo Moro</i>	290
<i>Disciplina militante e soggettivazione del martire</i>	299
<i>I funerali di Feltrinelli. Spezzare il circolo dei grandi sacrificatori e delle grandi vittime</i>	305
<i>La partita sul corpo dell'editore. Complottismo e privazione di agency</i>	314
<i>Conclusioni. Esodo e mitologia della sconfitta</i>	323
PARTE III. DEMITIZZAZIONE	327
3.1 DOPO IL SACRIFICIO, ASPETTANDO IL "DOPODOMANI"	327
<i>Cultura di destra: religio mortis e idee senza parole</i>	331
<i>Un paradosso: linguaggio antagonista come linguaggio egemonico</i>	338
<i>La comicità di Sebastiano Vassalli</i>	347
<i>La morte del Carnevale</i>	355
<i>Una satira "archeologica"</i>	360
3.2 IL LATO "NERO" DELLA RIVOLTA	368
<i>Benito Chetorni, "guappo" neofascista: l'anti-Alfonso e la satira del villano</i>	376
<i>Parodia linguistica e "roba di valore"</i>	387
<i>Il gesto inutile e il sacrificio</i>	400
3.3 I CORPI CONTRO I CORPORA	413
<i>La parola rivoluzionaria abbassata al corporeo</i>	419
<i>Un linguaggio delle "idee senza parole"</i>	429
<i>Trauma e strategie di derealizzazione</i>	442
<i>L'interpolazione testuale e il gag basato sul corpo</i>	454
<i>Gli effetti grotteschi di un biopotere</i>	466
3.4 ESILIO E APOCALISSE	484
<i>La decadenza del principio di auctoritas e la ripetizione ossessiva</i>	495
<i>Dalla città alla campagna</i>	509
<i>Sconfitta e orizzonte apocalittico</i>	527
<i>Conclusioni. Linguaggio, corpo, fine del mondo</i>	557

CONCLUSIONI.....	562
BIBLIOGRAFIA	575
OPERE PRINCIPALI	575
OPERE SECONDARIE.....	576
SUL “DECENNIO LUNGO” 1968-1980	578
OPERE DI FURIO JESI.....	581
STUDI SULL’OPERA DI FURIO JESI.....	581
STRUMENTI DI CRITICA LETTERARIA.....	583
STRUMENTI DI CRITICA CULTURALE, ANTROPOLOGIA, FILOSOFIA.....	588
FILMOGRAFIA	591
IMMAGINI	593
FONTI IMMAGINI	604
INDICE DEI NOMI	606
SINTESI	612

alla memoria di Beniamino Della Gala Sr. (1927-2017)

INTRODUZIONE

Avvicinando con l'intento dello studioso quel complesso e sfaccettato fenomeno politico, sociale, culturale dell'Italia del secondo Novecento che risponde al nome di "Sessantotto", si ha l'impressione di accedere a un vero e proprio campo minato. Ogni termine, ogni distinzione, ogni cronologia, chiama infatti a una netta presa di posizione, a schierarsi a favore o contro un determinato *pattern* narrativo, rendendo di fatto utopica qualsivoglia ambizione di neutralità assoluta. Questo specialmente nel cinquantennale dell'anno fatidico – *annus mirabilis* o *horribilis*, a seconda della posizione presa – in cui trova compimento lo studio che qui si intende presentare: i distinguo cominciano in effetti sin dalla datazione, pregiudicando il senso stesso di una commemorazione puntuale. Se per consuetudine si identifica infatti l'intero fenomeno con l'anno 1968, ciò è forse per urgenza di semplificazione, unita a necessità di comparazione storica con eventi cronologicamente più contenuti come il *Mai* parigino; forse, addirittura – si potrebbe suggerire –, per l'esigenza stessa di un'annata precisa da commemorare. Ma in Italia, com'è pressoché universalmente riconosciuto, la contestazione (la quale sembra essere l'unico comune denominatore dei differenti fenomeni aggregati nell'etichetta di "Sessantotto"), ha avuto origine – o meglio, si è manifestata concretamente in atti di protesta più o meno violenta – prima dell'anno con cui si fa coincidere la ricorrenza: a seconda che si ponga l'accento rispettivamente sull'anima operaia o studentesca della rivolta, le avvisaglie iniziali sono individuabili subito prima o subito dopo la metà degli anni Sessanta.¹ Allo stesso modo, sarebbe veramente difficile comprendere tutto ciò che è avvenuto dal 1969 in poi a prescindere dall'anno "eponimo": l'"autunno caldo" operaio, il susseguirsi delle occupazioni studentesche, la lotta armata, il terrorismo, la "strategia della tensione" e perfino il movimento del Settantasette, in un'ottica più inclusiva possibile, non possono essere compresi a pieno se isolati dallo sbocciare di una contestazione che in nessun caso si può dare per morta con l'anno solare 1968. L'unica definizione universalmente accettabile, per quanto assai vaga, sembra dunque essere quella per cui il Sessantotto italiano «viene da lontano e va lontano»,² come ha riassunto efficacemente il critico Giampaolo Borghello, uno degli studiosi di letteratura che recentemente si è più interrogato sui significati e sui lasciti di quella stagione.

¹ Ci riferiamo alla rivolta operaia di Piazza Statuto a Torino (1962) e all'occupazione della facoltà di Sociologia dell'Università di Trento (1966).

² GIAMPAOLO BORGHELLO, *Introduzione* a ID. (a cura di), *Cercando il '68. Documenti cronache analisi memorie*, Udine, Forum, 2012, pp.18-37, p.27.

L'annosa questione della datazione risulta decisiva anche per uno studio in ambito letterario come quello che qui si intende presentare. Stabilire delle date, instaurare o spezzare continuità, significa infatti investire direttamente un contenuto narrativo, e, in ultima analisi, il significato che si cela dietro all'espressione "Sessantotto". Questa non di rado viene utilizzata come un *umbrella term* sotto il quale, soprattutto nell'ambito di commemorazioni diversificate come quelle del presente cinquantennale, si possono includere le manifestazioni più eterogenee. Che cos'è stato, potremmo chiederci, il "Sessantotto"? Una rapida occhiata ai programmi di tali commemorazioni è sufficiente per rendersi conto che, anche dietro l'etichetta meno inclusiva di "ribellione" associata all'anno, *tout se tient*, purché lo si voglia: dalla contestazione studentesca e operaia allo sport, fino alla fondazione di Comunione e Liberazione e a un'allusiva "ribellione ai fornelli".³ A cinquant'anni di distanza ci si accorge pertanto di un'estrema "duttilità"⁴ del termine, per così dire, che è aumentata e che è destinata ad aumentare nel corso degli anni, nel susseguirsi degli anniversari: «gli interrogativi di fondo su cosa sia stato il '68», avvertiva del resto Borghello nel 2012, «sono ovviamente destinati, anche per chi non c'era, a mutare sensibilmente, arricchendosi o irrigidendosi o frantumandosi, dopo, nel corso degli anni e dei decenni».⁵ Su questo contenuto narrativo, su questo significato, intende dunque interrogarsi la tesi qui introdotta.

Perché, dunque, un lavoro su una "macchina mitologica" del Sessantotto, a cinquant'anni di distanza? A guidare la ricerca sotto forma di interrogativo non è il "cosa rimane oggi?" nello spazio del quale si muovono le celebrazioni e le rievocazioni più o meno nostalgiche a scadenza decennale,⁶

³ Il riferimento specifico è al programma della Fiera internazionale dell'editoria "Tempo di Libri", tenutasi a Milano dall'8 al 12 marzo 2018. La giornata del 9 marzo era dedicata appunto al tema del Sessantotto, con numerose presentazioni di libri sulla contestazione e dibattiti con protagonisti dell'epoca, ma anche eventi dedicati a tematiche "eterodosse" come quelle cui si accenna; tutti in ogni caso accomunati dall'etichetta «#ribellione» nel programma (cfr. <http://www.tempodilibri.it/wp-content/uploads/2018/03/TDL18_Programma-per-sito_LIGHT.pdf>, 10 ottobre 2018, pp.27-45).

⁴ "Duttile" si dice, secondo il Vocabolario online Treccani, di «quei materiali che assumono deformazioni permanenti notevoli sotto l'azione di sole forze di trazione», *Duttilità* in *Vocabolario online Treccani*, <<http://www.treccani.it/vocabolario/duttilita/>> (8 ottobre 2018). L'impressione è infatti che l'allargamento inclusivo della categoria del "Sessantotto" tenda a essere permanente, piuttosto che a ridursi in un'ottica di complessificazione dell'immaginario a essa relativo.

⁵ G. BORGHELLO, *Introduzione* a ID. (a cura di), *Cercando il '68*, cit., p.19.

⁶ Medesimo spazio nel quale si muovono, come vedremo, numerose critiche del senno di poi al Sessantotto: queste tendono generalmente a sostenere tesi di controtendenza rapidamente mutatesi in luoghi comuni (gli ideali del Sessantotto – o quelli arbitrariamente identificati come tali – realizzati dal "sistema" contro cui si combatteva, e sfruttati da esso) o a concentrarsi sulle umane parabole individuali di alcuni protagonisti dei movimenti di protesta per tracciare una

ma piuttosto un “come siamo arrivati all’oggi?”. «Dietro tutte queste definizioni» affollate nell’etichetta, ricordano Nanni Balestrini e Primo Moroni, due protagonisti di quella stagione, c’è «la vita di migliaia, di centinaia di migliaia di individui in due decenni che hanno scavato fino alle fondamenta i pilastri apparentemente immutabili della società italiana. Dopo questa enorme e profonda esperienza collettiva, niente può più essere considerato uguale a prima»;⁷ specialmente nell’immaginario della contestazione, che costituisce l’oggetto specifico del presente elaborato. Il tema decisivo, in tal senso, dove sono cioè avvenuti i maggiori mutamenti dell’immaginario, ci è parso essere quello dell’azione politica declinata nelle forme della rivolta. Se infatti, come vedremo, diverse componenti della contestazione sono state agevolmente inglobate dalla cultura e dalla società contemporanee, lo stacco più netto si è verificato nella contemplazione stessa della possibilità di un’azione politica responsabile e incisiva; e in ciò, questa la nostra tesi, le rappresentazioni narrative delle rivolte sessantottesche hanno giocato un ruolo decisivo. Il Sessantotto, in quest’ottica, appare come l’ultima età “eroica” della storia della Repubblica, e gli anni Settanta come l’ultimo periodo in cui si poteva ancora pensare di poter incidere concretamente, mediante appunto un’azione responsabile, sugli sviluppi della società e in generale sulla storia, a fronte dell’immobilismo e del senso di frustrazione che sembrano dominare le rappresentazioni contemporanee.⁸ «L’odio che gli uomini della mia generazione provano per i giovani», scriveva del resto Franco Fortini in quegli anni, «non è soltanto l’eterno del padre verso il figlio ma quello politico verso chi dimostra con i fatti che qualcosa è possibile dove l’impossibilità era stata proclamata a mascherare vigliaccheria».⁹ Come è accaduto, allora, che questo enorme sentimento della possibilità svanisse? La letteratura può fornire delle risposte a questa domanda. Andare alle radici di un simile senso di espropriazione dell’*agency* politica è lo scopo del presente studio, che assume dunque come oggetto tematico non tanto un generico “spirito del Sessantotto”, quanto le rivolte sessantottesche.

Pertanto, la tesi, mirando a indagare le conseguenze a lungo termine dell’immaginario della rivolta costruito negli anni in cui essa prendeva luogo, pone evidentemente l’accento sul passato piuttosto che sul presente. Il *focus* è infatti posto sulle produzioni letterarie coeve agli avvenimenti, e non su quelle più vicine ai nostri giorni; si tratterà più la letteratura *degli* anni Settanta che non la letteratura *sugli* anni Settanta, la quale pure ha conosciuto un rapido – ed effimero? – sviluppo nel primo

connessione tra il “sessantottinismo” e quelle che apparirebbero come incoerenze nel presente; dando dunque per scontato che il Sessantotto sia identificabile semplicemente con la somma delle biografie di queste persone.

⁷ *Premessa alla prima edizione*, in NANNI BALESTRINI, PRIMO MORONI, *L’orda d’oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Milano, Feltrinelli, 1997, pp.13-14, p.13.

⁸ Facciamo qui nostra la tesi di DANIELE GIGLIOLI, *Stato di minorità*, Bari, Laterza, 2015, che esporremo dettagliatamente in seguito.

⁹ FRANCO FORTINI, *Questioni di frontiera*, Torino, Einaudi, 1977, pp.65-66.

decennio del Duemila. Il *corpus* delle opere esaminate è stato dunque costruito cercando di includere testi romanzeschi composti tra gli anni Sessanta e tutti gli anni Ottanta, da autori che per motivi anagrafici possono aver presumibilmente preso parte alle rivolte del lungo decennio, o almeno essere entrati in contatto con i movimenti, pur con le posture più diverse: testi che abbiano risentito, insomma, di una certa permeabilità alle vicende che si dipanavano in quegli anni, che abbiano manipolato questa materia storica in forma narrativa e specificamente romanzesca, per i fini più diversi. A guidare la ricerca è stato il concetto di opera letteraria come “sintomo”, espresso efficacemente dal critico Daniele Giglioli: se «un sintomo è un’istanza di verità, [...] è l’emersione dolorosa di un contenuto inconscio, rimosso, imbarazzante, vergognoso, inaccettabile, di una verità che rischia di sfigurarci, di un’immagine di noi che non possiamo tollerare»,¹⁰ lo studio si propone di interrogare diversi prodotti culturali degli anni delle rivolte per comprendere cosa essi ci dicono di quel passato e cosa anticipano del nostro presente, a prescindere dalle intenzioni – mitologizzanti o demistificanti, apologetiche o accusatorie – dei loro autori. Non si tratta di esplorare unicamente le dinamiche interne al mondo letterario del tempo, ma di capire come si è venuto a formare l’odierno immaginario relativo alla contestazione e come questo possa influire o avere influito sulla prassi dei movimenti politici passati e presenti. Perché «le opere», dice sempre Giglioli, «sono nel mondo, vengono dal mondo, e producono effetti nel mondo».¹¹

Più che una ricostruzione di ciò che si intende per Sessantotto, pertanto, la ricerca si propone di percorrere le linee di frattura che ogni allusione a esso evoca: decennio lungo *horribilis* o *mirabilis*, per l’appunto? Mitologia o demistificazione? «Anni di piombo, Corpi separati, Stragi di stato, Eversione, Repressione, Terrorismo, Emergenza...o al contrario: gli anni più belli della nostra vita, Trasformazione radicale della vita quotidiana, Utopia, Bisogno di comunismo, Rivoluzione sessuale, Lotta armata, ecc.», hanno riassunto Moroni e Balestrini: «e poi ancora: Mondo Beat, Hippies, Situazionisti, Movimento studentesco, Potere operaio, Lotta continua, Maoisti, Consiliari, Anarchici, Autonomi...».¹² Bisogna infatti prima di tutto riconoscere che se il termine “Sessantotto” possiede la duttilità cui abbiamo alluso è perché «c’è qualcosa di sfuggente nella realtà e nell’immagine della stagione sessantottesca»; qualcosa che invita ad abbandonare «l’illusione di arrivare a una definizione risolutiva e magari (come usa dire) condivisa. Non è agevole infatti arrivare a una sintesi “plastica” di un fenomeno ampio, variegato, variopinto, polifonico, contraddittorio come il ’68», afferma Borghello, poiché «la conclamata sintesi dovrebbe concentrarsi e focalizzarsi in poche formulette

¹⁰ D. GIGLIOLI, *Senza trauma. Scrittura dell’estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011, p.103.

¹¹ *Ivi*, p.102.

¹² *Premessa alla prima edizione*, in N. BALESTRINI, P. MORONI, *L’orda d’oro 1968-1977*, cit., p.13.

rigide e riduttive».¹³ Un movimento di semplificazione è in effetti riconoscibile quale norma dinamica del racconto contemporaneo della contestazione, soprattutto nelle ricorrenze decennali: una semplificazione schematica quanto rigida, che tende a separare, a operare dei distinguo per salvare o condannare diversi elementi di un fenomeno inafferrabile che al suo interno contenne, spesso strettamente interconnesse, quelle che facilmente potrebbero essere distinte come pulsioni vitali (le manifestazioni gioiose, l'arte di piazza, la lotta per i diritti civili, il "personale") e pulsioni di morte (la violenza delle occupazioni, gli scontri con le forze dell'ordine, la lotta armata e il terrorismo, il "politico"). Primo Moroni, poco prima del trentennale del Sessantotto, introducendo l'imprescindibile saggio-antologia *L'orda d'oro* curato con Nanni Balestrini, indicava come impulso decisivo alla scrittura proprio l'insoddisfazione per il presentimento «che il ricordo, la celebrazione (già di per sé un brutto termine) si sarebbero mossi tra una specie di imbalsamazione di quelle vicende storiche e una demonizzazione che tendeva a separare i "buoni" dai "cattivi". Spartiacque di questa separazione sarebbe stata, secondo queste interpretazioni, la questione dell'uso della violenza».¹⁴

Ecco dunque l'esempio di una schematizzazione arbitraria e semplificante, che, per esempio, tende a escludere allo sguardo quelle "zone grigie" della contestazione nelle quali la contemplazione di un utilizzo strategico o occasionale della violenza non si accompagnò forzatamente alla scelta del terrorismo. Tale separazione si incrocia, per tornare alla questione della datazione, con il nodo problematico della continuità-discontinuità tra i due principali focolai della rivolta, individuabili – sempre approssimativamente – intorno agli anni 1968 e 1977. Con "Sessantotto" e "Sessantasette" si tendono infatti a identificare quelli che, a seconda dell'ottica assunta, appaiono come due fenomeni politici, sociali e culturali slegati o come l'evoluzione – involuzione? – di un unico generale movimento di contestazione sfaccettato ed eterogeneo ugualmente nella dimensione spaziale, geografica (anche solo rimanendo entro i confini della penisola italiana). Ciò che interessa, in questa sede, non è tanto prendere una posizione netta sulla scansione cronologica, sulle continuità e sulle discontinuità – lasciamo il pronunciamento in merito al dibattito in sede storiografica –, ma piuttosto interrogarsi sulle possibilità di una narrazione che tenga insieme tutti questi avvenimenti in un "lungo decennio" della contestazione che si conclude con l'inizio degli anni Ottanta, passati alla storia come epoca del "riflusso nel privato", dominata cioè dal rifiuto delle forme di ribellione manifesta che avevano caratterizzato gli anni precedenti.

Entra dunque in gioco la questione della continuità tra Sessantotto e Sessantasette, che tocca da vicino il presente elaborato: una distinzione tra un Sessantotto gioioso e non violento di contro a un Settantasette brodo di coltura del terrorismo. Un nervo ancora scoperto, come dimostra il caso di un

¹³ G. BORGHELLO, *Introduzione* a ID. (a cura di), *Cercando il '68*, cit., p.21.

¹⁴ P. MORONI, *Prefazione alla nuova edizione*, in N. BALESTRINI, P. MORONI, *L'orda d'oro 1968-1977*, cit., pp.1-10, p.1.

utente del social network Facebook che, ancora nell'ottobre 2018, protesta via commento per la copertina di una monografia della rivista «Alfabeta2» dedicata a *Il '68 sociale politico culturale*, dove un'illustrazione rappresenta un ragazzo con il passamontagna che impugna correndo una bandiera rossa (fig.19): questa raffigurazione, a detta dell'utente, è «da movimento del '77», che, al contrario del «grande movimento di massa» che è stato il Sessantotto, «ha rappresentato l'entrata in campo della lotta armata e tutti mascherati»; vediamo dunque come certe distinzioni siano tanto produttive da avere assunto i tratti del senso comune. In ogni caso, che tra il Sessantotto e il Sessantasette ci sia stata una continuità o una netta cesura, come già detto, ciò che interessa qui è capire come si possa essere sviluppata una dinamica narrativa che tiene insieme i due momenti, che descrive anzi il passaggio dall'uno all'altro, il mutamento dell'uno nell'altro: come sia possibile cioè, da un punto di vista narrativo, che il «grande movimento di massa» abbia ceduto il passo all'«entrata in campo della lotta armata e tutti mascherati», e per quali motivi si sia sviluppato questo genere di narrazione.

Non bisogna però neanche cedere alla tentazione di attribuire queste rigide distinzioni a un'oscura volontà mistificante che nel nostro presente vorrebbe gettare discredito sul Sessantotto o creare divisioni arbitrarie volte a separare i buoni dai cattivi, il bianco dal nero. Un altro distinguo sovente operato è quella fra “ala creativa” del movimento e frangia più strettamente politica – quella ineluttabilmente “degenerata”, secondo una simile visione, nel cosiddetto “partito armato”. Una simile distinzione potrebbe apparire riduttiva (ne dovremmo automaticamente dedurre che nessun “creativo” abbia preso parte a violenti scontri di piazza, per dirne una), eppure risponde a una scissione interna che gli stessi protagonisti della contestazione avvertirono con forza. Moroni ad esempio rivendica il fatto che ne *L'orda d'oro* venga «frequentemente sottolineata la frattura tra l'area contro culturale e quella politica. Una frattura che si era consumata verso la fine del 1968, che aveva avuto un suo generoso e fallito tentativo di ricomposizione con il Festival di Parco Lambro del 1976, per poi trasformarsi nella breve e drammatica stagione del “movimento 77”».¹⁵ Da queste parole risulta evidente che anche all’“interno” dei movimenti è stata percepita, e definita a posteriori, una certa discontinuità tra i due momenti.

In questo campo minato di terminologie, datazioni e distinzioni fortemente connotate, occorre dunque rassegnarsi ad assumere come oggetto di studio di volta in volta una narrazione “dominante”, sempre attenti a circoscriverla negli ambiti in cui si è rivelata più produttiva, invece che avere a disposizione una versione condivisa del racconto dell'epoca. Nella storia italiana, infatti, pochi periodi come gli anni Settanta, caratterizzati dall'asprezza dello scontro politico e sociale, hanno prodotto fratture, versioni discordanti e memorie conflittuali: «multiple narratives, which demanded recognition», per dirlo con John Foot. Nel suo studio su *Italy's divided memory*, lo storico britannico

¹⁵ *Ivi*, p.5.

ha riconosciuto che in quegli stessi anni «a fragile form of consensus could be achieved, through the acknowledgement of division. No organization – the state, the justice system, the media – had been able to impose a single, acceptable version of what had happened», e, per esempio, «neo-fascists continued to stick to a version that blamed the left for many of the massacres, despite overwhelming evidence to the contrary». Questo perché «collective memory is not just the sum of individual memories, and memories themselves are mediated through time by political beliefs, personal experiences, myths, traumas, pleasure, and pain».¹⁶ Bisogna dunque davvero appropinquarsi al racconto di quello che considereremo come un “decennio lungo” con ogni tipo di precauzione, riconoscendo la forte connotazione, la parzialità di ogni terminologia, per quanto assodata e ascrivibile oramai al senso comune. Il conflitto principale nell’interpretazione dell’epoca rimane in ogni caso quello legato all’espressione “anni di piombo”, che tende evidentemente a mettere l’accento sulle recrudescenze della violenza politica e del terrorismo, obliterando ogni forma di progresso nei diritti civili e sociali (il referendum sul divorzio del 1974 e lo Statuto dei lavoratori del 1970 sono le conquiste più lampanti e riconosciute) e nelle arti (pensiamo al fermento creativo del Settantasette bolognese, per fare un esempio). In un certo qual modo, inoltre, l’accento sul terrorismo e sulla violenza – incastonati nel trauma collettivo del rapimento Moro – in sede di commemorazione è giunto a comprendere e soverchiare l’intero Sessantotto, se è vero, come riporta Foot, che «Moro and the Moro case had a significant influence on the commemorations and memories linked to 1968, especially in 1978 and in 2008, when a far greater quantity of material was dedicated to Moro than to the uprisings associated with that year a decade earlier».¹⁷

Lo sguardo con cui è stata condotta la ricerca che ha prodotto la tesi ha mirato pertanto a essere ampio, comprendendo tutti gli aspetti della contestazione sopra citati, per cercare di cogliere un’articolazione narrativa che li accomuna e li tiene insieme e che, soprattutto, conduce all’epoca presente. Di fronte a quelle che possono apparire come dinamiche semplificanti nell’ambito della memoria pubblica e del senso comune, ciò che ci si propone nel presente studio non è dunque una “restituzione di complessità” alla narrazione delle rivolte del Sessantotto; questo sarebbe piuttosto il compito di un approfondito studio storico, che assuma come oggetto una pluralità diversificata di fonti, scritte, orali e visuali, e che verifichi la corrispondenza tra fatti storici, memoria e racconto pubblico della contestazione. L’obiettivo è invece esplorare proprio la “riduzione di complessità” necessaria a una formattazione narrativa del “decennio lungo”, per comprenderne a fondo le origini e intravedere le conseguenze sull’immaginario presente della lotta politica – sulla possibilità stessa di una lotta politica: è questo che intendiamo con il prodotto di una “macchina mitologica” del

¹⁶ JOHN FOOT, *Italy's divided memory*, New York, Palgrave Macmillan, 2009, pp.191-192.

¹⁷ *Ivi*, p.199.

Sessantotto. Non sono dunque svelamento e demistificazione i principi regolatori dello studio: piuttosto un interrogativo su quale sia la risultante di tante versioni più o meno discordanti, e sulle dinamiche interne di questa narrazione dominante. Che cosa si cela, in ambito letterario e genericamente narrativo, dietro le pareti impenetrabili dell'espressione "Sessantotto"?

Un'indagine sull'immaginario di un Sessantotto inteso come macchina mitologica – ossia, vedremo più avanti, come dispositivo che produce narrazioni tendenti a un'omogeneizzazione del passato e a una naturalizzazione della storia – deve tenere conto di diverse manifestazioni culturali. E il presente studio ne tiene conto: di volta in volta potranno infatti essere inclusi nella trattazione opere cinematografiche, fumetti, canzoni, articoli di giornale, volantini, slogan, manifesti, programmi televisivi, opere visuali e fotografie documentarie (una ricerca sull'immaginario non può infatti prescindere dalle immagini). La letteratura ci è parsa però un campo decisivo per svolgere una simile indagine, per un paradosso: non sembra esistere, a uno sguardo superficiale, una narrativa romanzesca della contestazione. Rimanendo nell'ambito delle commemorazioni del cinquantennale, un esempio perspicuo di questa *idée reçue* sull'assenza di un "romanzo del Sessantotto" ci è fornito dal caso di «Pantheon», trasmissione radiofonica di un'emittente a programmazione eminentemente culturale come Rai Radio 3. Dal 3 marzo al 26 maggio del 2018 il programma a cura di Federica Barozzi, Diego Marras e Lorenzo Pavolini è stato dedicato al tema de "Il Sessantotto in 13 libri", con ogni puntata settimanale dedicata a un singolo testo, non forzatamente pubblicato nell'anno eponimo ma rappresentativo, secondo gli autori, della contestazione nell'intero Occidente. Ebbene, scorrendo la lista dei libri presi in esame, ci si rende conto che la letteratura occupa uno spazio molto marginale in questo immaginario; uno spazio ancora più ridotto se si considera specificamente il romanzo italiano: a fronte di numerosi saggi e *pamphlets*, di un'autobiografia (quella di Malcolm X), di un poema (*Il mondo salvato dai ragazzini* di Elsa Morante) e di diversi romanzi della letteratura mondiale, l'unico testo che corrisponde a queste coordinate è *Il contesto*, di Leonardo Sciascia. Un libro molto particolare, per il genere (*Una parodia* è il sottotitolo), per la tematica (legata più agli "anni di piombo" che alla contestazione), e per il procedimento di *détournement* che ambienta la vicenda in un immaginario paese sudamericano, specchio deformante dell'Italia degli anni Settanta; un testo che, per i motivi che vedremo, difficilmente può essere incluso nel *corpus* esaminato dal presente studio.

È una simile constatazione che ha animato lo sviluppo concreto della ricerca. Il progetto, nella sua fase iniziale, si basava infatti sull'ipotesi dell'esistenza di un cospicuo insieme di testi della letteratura italiana che trattassero in forma narrativa le rivolte di quello che abbiamo definito come un "decennio lungo": l'idea iniziale era individuare nelle strutture narrative di queste opere la ricorrenza di macrotematiche antropologiche come la festa e il sacrificio, per definire attraverso tale corrispondenza una vera e propria mitologia delle rivolte sessantottesche. Nello specifico, si intendeva individuare e

definire la dinamica mitologica che soggiace all'individualizzazione progressiva della rivolta, ossia al passaggio da un attore collettivo e di massa a un soggetto singolo o comunque minoritario: quella stessa dinamica assodata nel racconto storico della memoria pubblica del Sessantotto che prevede l'involuzione dalla festosa condivisione di massa delle proteste alla decadenza e al rifugio nella lotta armata minoritaria (i cosiddetti "anni di piombo"), e che appare come la narrazione risultante delle diverse versioni sulla stagione della contestazione. In quasi due anni di ricerca, però, è stato trovato poco di tutto ciò; non un *corpus* di testi che rispondessero a una simile esigenza di schematizzazione, bensì un'assenza: il trattamento letterario di quella materia storica com'era inteso in fase di definizione del progetto non esisteva, o quantomeno era marginale. Il ragionamento, pur mantenendo fermo l'utilizzo di categorie antropologiche per l'interpretazione dei testi letterari, ha dunque necessariamente preso le mosse da questo vuoto, lo stesso messo in evidenza dalla lista di libri presa in considerazione nelle diverse puntate di «Panthéon».

Proprio il vuoto è l'indizio principale del funzionamento di quella che definiremo una "macchina mitologica". Trattando di mitologie, di categorie antropologiche e di rivolta, lo studio non ha potuto esimersi dal confrontarsi con l'opera critica di Furio Jesi (1941-1980), uno dei più raffinati ed eclettici studiosi del secondo Novecento in materia di sopravvivenze contemporanee del mito; un'opera complessa e diversificata che, anzi, ha costituito il primo impulso alla ricerca. Questa si è svolta pertanto nel segno di due testi fondamentali come *Spartakus. Simbologia della rivolta* (terminato nel 1969 ma rimasto inedito fino al 2000), da cui abbiamo attinto la teoria sui risvolti mitopoietici peculiari del fenomeno insurrezionale, e *Cultura di destra* (1979), dove si esplorano le "tecniche di produzione del vuoto" proprie di una cultura che mira a omogeneizzare il passato per naturalizzare il presente. Il supporto metodologico fondamentale della tesi è pertanto il modello della macchina mitologica – che si presta a esaminare la mitopoiesi così come lo studio del mito allo stesso tempo – costruito e aggiustato dal mitologo torinese lungo tutto il corso dei suoi studi. Mediante questo paradigma abbiamo dunque approcciato le narrazioni del lungo Sessantotto convinti, secondo l'avvertimento dello stesso Jesi, «che la macchina mitologica sia di fatto vuota (o piena soltanto di sé, che è lo stesso), e che il mito [...] sia unicamente un vuoto cui la macchina mitologica rimanda»: ¹⁸ che l'entità narrativa "Sessantotto", insomma, non rinchiuda che un "vuoto malleabile" plasmando il quale si è svolta una vera e propria battaglia di racconti.

La ricerca ha infatti individuato due poli nei quali si possono comprendere le narrazioni della rivolta prese in esame: il polo della mitizzazione e quello della demitizzazione, che nel concreto delle modalità della rappresentazione corrispondono rispettivamente a un modello epico-tragico e a uno

¹⁸ FURIO JESI, *Lettura del Bateau Ivre di Rimbaud*, in ID. *Il tempo della festa*, Roma, Nottetempo, 2013, pp.30-58, pp.51-52.

comico. Questo non senza interferenze reciproche: ogni distinzione, in tal caso, deve sempre essere intesa come il più sfumata possibile, anche quando vi sono nette prese di posizione da parte degli autori. Il campo di battaglia privilegiato di simili letterature della rivolta sessantottesca si è poi rilevato essere quello del linguaggio; il funzionamento della macchina mitologica, del resto, non è dato che dall'assemblaggio di prodotti linguistici. La "lingua della contestazione" o il "discorso della rivoluzione", sono infatti, di volta in volta, il serbatoio linguistico su cui si regge il procedimento mitopoietico o l'obiettivo privilegiato della demistificazione parodica. In entrambi i casi emerge però come norma dinamica di tale linguaggio un progressivo irrigidirsi, una sclerotizzazione, la quale corrisponde linearmente alla dinamica narrativa che, come abbiamo accennato, dal Sessantotto conduce al Settantasette: ecco allora che il linguaggio dell'emancipazione delle masse si trasforma (o così almeno viene percepito) in gergo settario riservato a una cerchia di adepti della rivoluzione, allo stesso modo in cui la contestazione gioiosa e collettiva si muta in scontro violento ricercato da gruppuscoli circoscritti. Ne risulta che una rappresentazione *del Sessantotto* come è intesa nel presente elaborato non possa non essere, a sua volta, una rappresentazione *del linguaggio del Sessantotto* – delle scritte sui muri, dei volantini, dei manifesti, delle assemblee, degli slogan e delle riviste. Proprio per questo ci siamo concentrati su autori che più di altri su tale linguaggio hanno lavorato: per utilizzarlo come materiale di edificazione di una mitopoiesi o per sbeffeggiarlo tratteggiandone la parodia ed evidenziando gli effetti assoggettanti di un discorso che si proponeva come emancipatorio. Questa norma dinamica è pertanto la lente attraverso la quale sono stati letti i testi presi in esame; e le categorie antropologiche legate ai rituali della festa e del sacrificio – meglio: il movimento mitologico che dall'una conduce all'altro e che costituisce l'ossatura del rituale di transizione – sono stati strumenti ineludibili dell'indagine, per portare alla luce le radici profonde dei motivi ricorrenti, dei cronotopi e dei mitologemi che caratterizzano il trattamento romanzesco delle rivolte del lungo decennio del Sessantotto.

Per ognuna delle due tensioni, quella mitopoietica e quella demistificante, è dunque stato individuato un autore particolarmente rappresentativo, che potesse fungere da "centro gravitazionale" per diverse narrazioni proposte da altri scrittori, anch'esse studiate approfonditamente nel corso della ricerca: per la tendenza mitopoietica è stato scelto il milanese Nanni Balestrini (1935), che nella trilogia de *La Grande Rivolta* (*Vogliamo tutto*, *Gli invisibili*, *L'editore*), sfruttando le modalità di rappresentazione dell'epica e della tragedia, racconta il Sessantotto secondo lo schema del rito di passaggio descritto dall'antropologo francese Arnold Van Gennep e in seguito ampliato dal britannico Victor Turner. Per quanto riguarda invece la tendenza demitizzante, l'autore più significativo è sembrato Sebastiano Vassalli (1941-2015), che in una triade comica ascrivibile alla sua produzione "giovane" (*L'arrivo della lozione*, *Abitare il vento*, *Mareblù*) ha messo in atto una meticolosa opera

di demolizione dei linguaggi e delle mitologie sessantotteschi (proseguita peraltro a tratti nella fase della maturità artistica). I protagonisti di questi romanzi satirici, nei quali non è più possibile alcuna armonia collettiva d'azione politica e la parola rivoluzionaria deforma in maniera grottesca i corpi dei ribelli, sono individui solitari e assoggettati; la festa rivoluzionaria, potremmo dire, è finita. Affiancando dunque il polo di Balestrini a quello di Vassalli in chiave comparativa, emerge come risultante sempre la medesima dinamica, per la quale la dimensione collettiva e festosa della rivolta cede il passo al sacrificio individuale che segna la chiusura di un rituale circoscritto. Tutte le opere prese in esame nello studio sono dunque state comprese nella "dialettica Balestrini-Vassalli": ogni romanzo è stato letto alla luce del sistema di relazioni e contrapposizioni tra le diverse posture e modalità di rappresentazione ascrivibili a ciascuno dei due poli eletti quali "centri gravitazionali" di questa galassia narrativa.

La tesi si divide pertanto in tre parti: a un'introduzione approfondita dove si circoscrive attentamente il campo, si delinea un panorama critico attinente e si definiscono strumenti e metodologie della ricerca, segue un'attenta perlustrazione di ciascuna delle due tendenze, quella mitopoietica e quella demitizzante. Nel primo capitolo della parte introduttiva si definisce compiutamente l'oggetto "rivolta" a partire dai saggi di Furio Jesi e in particolare dal citato *Spartakus*, che in qualche modo costituisce il "testo tutelare" nel segno del quale si svolge tutta la riflessione in merito alla mitopoiesi della contestazione. Nel secondo ci si interrogherà invece sulla presunta assenza di un "romanzo del Sessantotto" attraverso una breve comparazione con l'epopea resistenziale: attraverso quest'aspettativa tradita si evidenzia il carattere "eroico" della stagione del Sessantotto, ultima età in cui si è creduto veramente possibile mutare lo *status quo*; verranno poi prese in esame le "strategie di distanziamento" messe in atto da alcuni autori che hanno alluso nelle loro opere alle insurrezioni sessantottesche (Luciano Bianciardi, Leonardo Sciascia, Umberto Eco). Si metteranno invece in evidenza, nel terzo capitolo, i forti legami tra Sessantotto, linguaggio massificato e gergo rivoluzionario, individuando nella Neoavanguardia il corrispondente omologico letterario della contestazione e tracciando pertanto i contorni del campo di ricerca, del *corpus* di opere preso in esame nello studio. Infine, nel quarto capitolo, viene illustrato il modello conoscitivo della macchina mitologica così come è stato definito da Furio Jesi, sottolineandone il portato in sede di critica letteraria e individuando le fonti linguistiche dei materiali mitologici con cui è stato edificato il mito della contestazione.

La seconda parte è dedicata alla mitopoiesi della rivolta. L'analisi di Umberto Eco della celebre foto scattata da Paolo Pedrizzetti durante una manifestazione a Milano nel 1977, la quale ritrae un militante dell'Autonomia isolato in mezzo alla strada con una pistola in pugno rivolta alle forze dell'ordine, fornisce una valida schematizzazione della dinamica mitologica che ci sembra animare

il racconto della contestazione, secondo il *pattern* rituale che conduce dalla collettività al singolo, dalla festa al sacrificio: nel primo capitolo verrà dunque descritto lo schema dei riti di passaggio stabilito da Van Gennep e ampliato da Turner, che fornirà la chiave interpretativa per l'analisi successiva. Ognuno dei capitoli seguenti corrisponderà invece a una delle fasi descritte dai due antropologi: il secondo capitolo tratterà della separazione violenta con cui un gruppo si stacca dalla struttura sociale esplicitando le proprie rivendicazioni, come evidente nella narrazione della rivolta operaia raccontata attraverso la costruzione di un personaggio collettivo in *Vogliamo tutto* di Balestrini; l'analisi della tensione tra singolo e comunità verrà poi approfondita mediante una lettura di opere di Luciano Bianciardi, Fabrizio De Andrè e Giorgio Cesarano. Il terzo capitolo invece affronterà la fase liminale del margine, connotata dalla perdita di identità e dall'invisibilità degli iniziandi che si sottopongono al rituale di transizione; e *Gli invisibili* è per l'appunto il titolo del romanzo di Balestrini che verrà trattato insieme a *Nord e sud uniti nella lotta* di Vincenzo Guerrazzi. La fase di compensazione attorno a cui verte il quarto capitolo invece assume, nelle narrazioni prese in esame, i tratti del sacrificio e del martirio: le morti violente di Mara Cagol e Giangiacomo Feltrinelli raccontate rispettivamente ne *La violenza illustrata* e ne *L'editore* di Balestrini verranno dunque interpretate in chiave compensatoria e sacrificale, affiancandole a quelle di Ernesto "Che" Guevara e di Aldo Moro; il racconto della vicenda di Giuseppe Pinelli ne *La paloma* di Carlo Castellaneta fornirà invece un perspicuo esempio della soggettivazione del militante destinato al martirio. Verrà messa in evidenza, pertanto, la posta in gioco nella vera e propria battaglia di narrazioni in atto attorno a queste morti e, infine, si esploreranno le modalità attraverso le quali la rappresentazione della rivolta come un rituale di transizione può aver influito sull'odierno immaginario legato all'azione politica responsabile, dando vita a una vera e propria mitologia della sconfitta.

Nella terza e ultima parte, a essere indagate saranno invece le narrazioni demitizzanti della rivolta, le quali hanno al centro singole individualità devianti abbandonate dalla collettività in lotta, residuati della contestazione assoggettati al potere deformante di un linguaggio emancipatorio che si è rapidamente mutato in discorso mitologizzato ed egemonico. Il primo capitolo illustrerà i legami tra la *Cultura di destra* definita da Furio Jesi, di cui verranno specificati i tratti, e la sclerotizzazione del discorso rivoluzionario evidenziata e presa di mira nella satira di Sebastiano Vassalli. Il secondo capitolo ruota invece attorno alla concezione neofascista della rivolta, parodiata dallo scrittore novarese ne *L'arrivo della lozione* e le cui tendenze esoteriche sono state analizzate da un punto di vista psicopatologico da Ferdinando Camon in *Occidente*. Gli effetti grotteschi di un vero e proprio biopotere costituito dal linguaggio della rivoluzione verranno invece delineati nel terzo capitolo, dedicato all'analisi del romanzo *Abitare il vento* di Vassalli: qui l'abbassamento grottesco del discorso antagonista alla sfera del materiale e corporeo, messo in atto con abbondante ricorso al

repertorio della comicità carnevalesca descritto da Michail Bachtin a partire dall'opera di François Rabelais, non è altro che la descrizione metaforica dell'assoggettamento del singolo a quella che va costituendosi come nuova forma di dominio. Le deformazioni operate sul corpo dal linguaggio rivoluzionario sono la denuncia, da parte dello scrittore novarese, della necessità di una rivolta dei corpi contro i *corpora* di espressioni ridotte a tic linguistici che affollano il discorso della rivoluzione a scapito di ogni pienezza di significato e di ogni possibilità di comprensione di massa. Nel quarto e ultimo capitolo della terza parte verranno infine esplorati i legami tra i temi dell'esilio e dell'apocalisse e il fallimento della contestazione, alle soglie dell'epoca del cosiddetto "riflusso nel privato": oggetto di questa trattazione saranno dunque romanzi in cui a dominare è il "sentimento della fine" quali *Mareblù* di Vassalli, *Cani sciolti* di Renzo Paris, *Le cinque giornate* di Luciano Bianciardi, *La vecchia sinistra* di Luca Canali, o declinazioni "di destra" delle medesime tematiche come *La distruzione* di Dante Virgili. Anche in questo caso una lettura antropologica di tali motivi ricorrenti, attraverso il *Contributo all'analisi delle apocalissi culturali* di Ernesto de Martino, potrà gettare luce sulle radici profonde di simili mitologemi, così come sulle ripercussioni nell'immaginario odierno della rivolta.

Alla luce di questi presupposti, potremmo dunque ripetere la domanda: perché uno studio sulla "macchina mitologica" del Sessantotto, a cinquant'anni di distanza? Come ampiamente dimostrato, il terreno su cui s'incontrano e si scontrano le narrazioni delle rivolte del lungo decennio della contestazione è un campo di battaglia su cui ancora si combatte. La distanza storica, lungi dal consentire di prendere una netta posizione o di presumere di ristabilire una qualsiasi "verità", permette in ogni caso di esplorare le trasfigurazioni narrative di fatti storici che, da qualunque parte ci si schieri, hanno agito profondamente non solo sulla società nella quale viviamo, ma anche sull'immaginario dell'azione politica in cui siamo immersi. Mettere in relazione due opposte tendenze in rapporto alla mitologizzazione della rivolta permette dunque di tracciare i contorni di un preciso regime discorsivo in merito al Sessantotto che ha influenzato notevolmente non solo il racconto letterario, ma anche quello storico, e nondimeno la memoria pubblica relativa a quegli anni. Applicando categorie antropologiche all'analisi dei testi letterari si portano poi alla luce le radici profonde di questo discorso, edificato su una dinamica mitologica che, così come ci viene restituita anche dalle opere degli autori più militanti, appare ineludibile: decostruirlo può significare non solo fornire nuove interpretazioni che spieghino "come siamo arrivati all'oggi", a un immaginario in cui ogni azione responsabile appare preclusa, ma anche aprire nuovi orizzonti alle narrazioni contestatarie volte a incidere sull'esistente; a restituire cioè la possibilità stessa di simili narrazioni, che negli anni del lungo Sessantotto era ancora viva e vegeta.



PARTE I

PANORAMA CRITICO, STRUMENTI E METODOLOGIE

PARTE I. PANORAMA CRITICO, STRUMENTI E METODOLOGIE

1.1 Di cosa parliamo quando parliamo di rivolta

Ogni studio deve partire necessariamente dalla definizione del proprio oggetto; a rigore, ogni studio deve partire da una “ricerca” nel senso etimologico della parola. Come ha spiegato Giorgio Agamben, infatti, «a differenza del termine “ricerca”, che rimanda a un girare in circolo senza ancora aver trovato il proprio oggetto (*circare*), lo studio, che significa etimologicamente il grado estremo di un desiderio (*studium*), ha sempre già trovato il suo oggetto». Ne risulta che «nelle scienze umane, la ricerca è solo una fase temporanea dello studio, che cessa una volta identificato il suo oggetto».¹

Nel caso di questa tesi sulla “macchina mitologica” della rivolta in azione nei romanzi del “decennio lungo” 1968-1980, proprio la ricerca, la definizione dell’oggetto di studio, è stata forse la fase più difficoltosa. L’intenzione primigenia era difatti definire una “mitologia” della rivolta, ricercando le radici profonde dei motivi ricorrenti nelle narrazioni romanzesche delle contestazioni del lungo Sessantotto italiano; tentando dunque di illustrarne la connessione con archetipi e macrotematiche antropologiche. Si trattava, insomma, di fornire una mappa di queste narrazioni, racchiudendole nel senso compiuto di una dinamica mitologica e nella schematizzazione narratologica di motivi e funzioni ricorrenti, per comprenderne meglio il lascito nell’immaginario dei nostri giorni: un immaginario strettamente relativo a quegli anni, tramandato dalla memoria pubblica e dai media, ma anche un immaginario universale in merito alle forme di sollevazione e di protesta delle comunità in rivolta. Occorreva per prima cosa definire precisamente un tale oggetto, la “rivolta”; e questa ricerca ha preso infatti le mosse da una riflessione sul concetto di rivolta come rituale festivo, come epifania mitica.

Furio Jesi: sopravvivenze del mito nella cultura contemporanea

È questa una delle tesi di *Spartakus. Simbologia della rivolta*, che uno studioso militante di Torino, Furio Jesi (1941-1980), scrisse attorno al 1969, al crocevia tra l’ondata delle rivolte operaie e studentesche del Sessantotto e l’ombra incombente della lotta armata di pari passo con l’inaugurazione a Piazza Fontana della “strategia della tensione”. Figura a dir poco poliedrica, quella

¹ GIORGIO AGAMBEN, *Studenti*, <<https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-studenti>>, 15 maggio 2017 (18 settembre 2017).

di Jesi, che nella sua pur breve parabola (morì a soli 39 anni per un banale incidente domestico), attraversò differenti esperienze di studio: dall'egittologia alla scienza delle religioni, all'antropologia, alla letteratura mitteleuropea e alla traduzione, sino alla "critica mitologica" di prodotti culturali decisamente *pop* e di consumo. Il *fil rouge* che lega tutte queste discipline esercitate da Jesi, soprattutto a partire dalla fine degli anni Sessanta, è una tensione alla decostruzione dei prodotti culturali che potremmo definire "illuministica": si tratta di svelare il legame tra i sostrati mitici, che riecheggiano nella letteratura come nella stessa scienza mitologica, e una "religione della morte" che si incarna nella concezione del mito come sostanza e che si può celare anche dietro ogni preteso umanesimo.

Un'analisi simbolica della rivolta divenne progressivamente centrale negli studi di Furio Jesi, che fu un intellettuale immerso completamente nella lotta e nella contestazione politica e culturale di quegli anni. Egli svolse infatti attività sindacale nella CGIL dei lavoratori poligrafici e cartai (per poi abbandonare la confederazione, criticandola da posizioni di sinistra), scrisse su riviste legate alla Neoavanguardia («Quindici» e «Uomini e idee») o alla lotta politica («Resistenza. Giustizia e libertà» e «Nuova Sinistra. Appunti torinesi», di cui fu cofondatore), e nel 1977 partecipò attivamente alle proteste studentesche e alle occupazioni dell'ateneo di Palermo, dove aveva cominciato a insegnare Lingua e Letteratura Tedesca l'anno precedente. Questa militanza marxista-libertaria di Jesi – con «anche un *penchant* operaista»² – fa sì che mano a mano, dopo un'attenta riflessione in merito alla scienza mitologica compendiata successivamente nella piccola enciclopedia *Mito* (1973),³ sia l'utilizzo strumentale e politico del mito a diventare l'oggetto principale delle sue ricerche, a partire dalla ricognizione dei *Miti nella cultura tedesca del '900* che viene compiuta in *Germania segreta* (1967).

Jesi adotta la definizione di "mito tecnicizzato" coniata dal suo maestro, lo studioso ungherese di religioni Károly Kerényi (1897-1973),⁴ per superarla successivamente: essa non può infatti essere totalmente soddisfacente dal momento che contempla, *a contrario*, la possibilità dell'esistenza di un mito "genuino". Nel superamento successivo di questa stessa definizione, proprio la concezione sostanziale del mito genuino, come qualcosa che esiste di per sé, viene decisamente confutata dallo studioso torinese, poiché fatta propria dalle culture reazionarie che mirano ad ammantare di una dimensione extrastorica quelle che non sono se non tecnicizzazioni ramificate; a sfruttare cioè un

² ANGELO D'ORSI, *Furio, uomo dello scandalo. Conversazione con Enrico Manera*, in MARCO BELPOLITI, ENRICO MANERA (a cura di), «Riga», 31, Milano, Marcos y Marcos, 2010, pp.70-78, p.7.

³ FURIO JESI, *Mito*, Milano, Mondadori, 1980.

⁴ Cfr. KARL KERÉNYI, *Dal mito genuino al mito tecnicizzato* (1964), in *Scritti italiani (1955-1971)*, Napoli, Guida, 1993, pp.113-126.

passato cristallizzato per legittimare con narrazioni fondazionali il presente. Furio Jesi, giunto alla concezione di mitologie «quali prodotti storicamente apprezzabili, dinanzi al problema dell'esistenza del mito non può che esitare; per tutti i tentativi di nominare quell'origine, per tutte le parole segnate da *Ur-* e da *Arche-*, non può che provare una ripugnanza sincera»,⁵ sintetizza efficacemente Andrea Cavalletti, uno dei maggiori interpreti contemporanei dell'opera del mitologo torinese.

A questa contestazione della scienza mitologica reazionaria si aggiunge progressivamente la contemplazione della possibilità di un utilizzo genuino della narrazione mitica a scopi di lotta politica. Una prospettiva totalmente negata da Kerényi, che vedeva con sospetto ogni sconfinamento del mito dal “recinto” della materia religiosa: «tra i miti della storia delle religioni e i miti della storia politica moderna si apre un abisso»,⁶ sentenziò lo studioso. La definizione di mito tecnicizzato nasce infatti in parte come confutazione di un testo fondante del sindacalismo rivoluzionario dei primi del Novecento, le *Considerazioni sulla violenza* di Georges Eugène Sorel, dove si proponeva l'assunzione “in blocco” di immagini mitologiche che evocassero sentimenti di impulso per la lotta socialista contro la società moderna.⁷ Il percorso del mitologo torinese deve però passare forzatamente dalla definizione, pur manichea, del maestro ungherese, nella misura in cui «la distinzione tra epifanie genuine del mito e tecnicizzazioni del mito, o pseudo epifanie, aiuta Jesi a circoscrivere il tema della sua indagine: il problema delle fonti di legittimazione»,⁸ come spiega David Bidussa. Il punto d'arrivo di un tale passaggio non può però che essere la critica della concezione sostanziale del mito, inscindibile dalla *religio mortis* che ancora riecheggia in Kerényi e che segna la definizione di una mitologia reazionaria, la quale troverà un'accurata descrizione nell'ultima opera pubblicata in vita, *Cultura di destra* (1979).⁹ Un testo che identifica il lavoro di Jesi con una critica culturale a 360 gradi, dove una ricognizione dei residui mitici nelle culture esoteriche ereditate dal nazismo storico, e conseguentemente dal neofascismo italiano, si lega alla critica del *kitsch* nei prodotti letterari di consumo come i romanzi rosa di Liala. Con questo allargamento nel campo degli studi culturali si esprime definitivamente dunque la vocazione a quella che Enrico Manera definisce una

sistematica applicazione di categorie antropologiche e storico sociali all'analisi del presente, con particolare riferimento alla dimensione mitico-sacrale, per interpretare fenomeni storici dell'attualità,

⁵ ANDREA CAVALLETTI, *Festa, scrittura e distruzione*, in F. JESI, *Il tempo della festa*, cit., pp.7-26, p.11.

⁶ K. KERÉNYI, *Dal mito genuino al mito tecnicizzato* (1964), cit., p.117.

⁷ Cfr. GEORGES SOREL, *Considerazioni sulla violenza*, Bari, Laterza, 1970.

⁸ DAVID BIDUSSA, *La macchina mitologica*, in M. BELPOLITI, E. MANERA (a cura di), «Riga», cit., pp.234-243, p.236.

⁹ F. JESI, *Cultura di destra*, Roma, Nottetempo, 2011.

come la resistenza vietnamita, la guerra dei Sei giorni, la dittatura dei colonnelli in Grecia; oppure l'uso di categorie sacrificali per interpretare la strategia della tensione e la stagione delle stragi.¹⁰

Proprio questa attitudine dello studioso torinese, per cui la riflessione sui sostrati mitici è strumento per interpretare la sua attualità (che da una differente prospettiva storica è l'oggetto di questo studio), lo rende tanto più interessante per una definizione della rivolta in senso mitologico.

Nel frattempo, si consuma pertanto l'ineludibile rottura con il maestro, con cui il mitologo aveva intrattenuto sin dal 1964 una amichevole e proficua corrispondenza;¹¹ un carteggio che oggi ci testimonia il dissidio fondamentale tra i due, avvenuto forse non a caso in quello stesso 1968 in cui la passione politica che anima gli studi jesiani vira il suo interesse principale sul tema della rivolta. In quell'anno viene infatti pubblicata la raccolta *Letteratura e mito*, in cui troviamo il saggio "galeotto" che portò alla polemica tra il maestro e l'allievo, "Cesare Pavese, il mito e la scienza del mito". Come ricostruisce Francesco Cassata sulla rivista «L'indice»,

Jesi giudica qui Kerényi come "devoto della religione della morte", poiché la possibilità di un'evocazione genuina del mito resta "mascheratura umanistica" di una presenza estranea alla vita, se i confini del tempo storico non vengono distrutti in quell'evocazione. E Kerényi, all'ombra della Primavera di Praga, etichetta il concetto di "mascheratura" come "italo-comunista".¹²

Colpiscono le parole con cui Jesi risponde alla polemica del maestro, senza nessun tipo di accondiscendenza né di timore reverenziale, ma rivendicando con orgoglio quella che Kerényi lanciava come un'accusa: «se il mio discorso davvero rispecchia l'ideologia "italo-comunista"», dice, «non vi è da parte mia alcuna mascheratura, poiché [...] in ogni discorso politico mi sono sempre espresso a favore del comunismo». Egli accetta in pieno, anzi, la frattura generazionale, la lotta dei figli contro i padri, evocando i «tempi oscuri» di «una crisi che si dispiegherà nelle vie e che si combatterà con le armi, una crisi in cui anche maestro e discepolo, e padre e figlio, si ritroveranno concretamente nemici, nell'una e nell'altra schiera». ¹³ L'intestazione della lettera dice: «Torino, 16 maggio 1968»; e vi si può infatti riconoscere in tutto e per tutto un clima sessantottesco.

¹⁰ A. D'ORSI, *Furio, uomo dello scandalo*, cit., pp.71-72.

¹¹ Questa si trova oggi raccolta in F. JESI, K. KERÉNYI, *Demone e mito. Carteggio 1964-1968*, a cura di MAGDA KERÉNYI e ANDREA CAVALLETTI, Macerata, Quodlibet, 1999.

¹² FRANCESCO CASSATA, *Da Spartakus alle lettere con Kerényi*, in «L'indice», 11, 2000, <<https://www.carmillaonline.com/2004/09/05/jesi-spartakus/>> (27 ottobre 2017).

¹³ F. JESI, K. KERÉNYI, *Demone e mito*, cit., pp.116-117.

Un'analisi simbolica della rivolta, per colmare le lacune del marxismo

Come nota sempre Cassata¹⁴, la frattura tra i due studiosi avviene proprio nel momento in cui il mitologo torinese intraprende la scrittura di *Spartakus*. Il testo fu completato infatti nel 1969, ma per complesse vicende editoriali ha visto la luce solo nel 2000; e non è forse un caso che pochi anni dopo la sua pubblicazione l'interesse per l'opera teorica di Jesi ha conosciuto una meritata *reinassance*. *Spartakus* è la *summa* e l'apice di una riflessione sulla possibilità utopica di un legittimo uso politico del mito, di una propaganda genuina che non si riduca a mera tecnicizzazione da parte di chi detiene un potere; nella sua *pars costruens* è la teorizzazione di «una consapevole mitopoiesi “leggera”, racconto infondato che mostra i segni del lavoro dell'autore» e di una «concezione della ricezione come intermittenza, lampeggiamento e ricorsività, focalizzata sul soggetto di ogni “attualità”»,¹⁵ aggiunge Marco Belpoliti.

Se il testo si presenta come una rassegna delle componenti simboliche decantate e attive in un episodio storico e in una sua raffigurazione artistica ben circoscritti dall'autore (l'insurrezione spartachista avvenuta a Berlino nell'inverno 1919 e il dramma di Bertolt Brecht *Trommeln in der Nacht*) è molto difficile pensare che la riflessione del mitologo nato a Torino non avesse preso spunto dai numerosi episodi dell'autunno caldo cittadino, iniziato ben prima dell'anno fatidico 1968: dai moti operai di Piazza Statuto alla rivolta di Corso Traiano all'occupazione di Palazzo Campana, e così via. L'insurrezione spartachista, dunque, dice Belpoliti, «è solo lo spunto, dal momento che a Jesi interessa mettere a fuoco un tema che si lega ai mesi appena trascorsi, quelli della contestazione studentesca e l'autunno caldo delle fabbriche italiane».¹⁶ Come possiamo vedere, *Spartakus* è pertanto un testo complesso e variamente stratificato: l'analisi storico-politica dell'insurrezione spartachista culminata nell'assassinio di Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht e quella letteraria dell'opera di Brecht conducono non solo alla definizione di una simbologia della rivolta, ma anche a un'accurata riflessione sulla mitopoiesi politica e sulla scrittura. Tutti aspetti legati a un'unica tensione utopica che mira a restituire al mito, pur all'interno di una concezione strettamente materialistica, il suo ruolo di impulso alla coesione di una collettività in lotta per emanciparsi.

Ben si presta dunque il libro di Jesi a una lettura che vada oltre il caso di studio; non semplicemente *Spartakus*, ma una vera e propria *Simbologia della rivolta*, con pretese di universalità, e non di meno con un intento ben preciso: ribaltare la classica svalutazione marxista della rivolta in subordine alla rivoluzione. Questo è infatti il punto più innovativo della teorizzazione politica jesiana; e la qualità mitologica dell'evento insurrezionale gioca un ruolo cruciale in questo ribaltamento. *Spartakus* va

¹⁴ F. CASSATA, *op. cit.*

¹⁵ M. BELPOLITI, Editoriale di «Riga», cit., pp. 8-11, p.11.

¹⁶ ID., *Il sacrificio e la rivolta*, in ID., *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001, pp.92-99, p.96.

infatti a colmare un vuoto, a segnalare un punto debole della teoria marxista ortodossa: il materialismo dialettico, questo uno dei grandi presupposti sottintesi del testo, ha relegato il potenziale simbolico del mito in un cono d'ombra. Come spiega Franco Volpi, l'attimo della rivolta, così come viene concepito da Furio Jesi, «mette in crisi la concezione marxiana della storia e la sua capacità di interpretare gli eventi», in quanto «è soprattutto la scarsa considerazione della simbologia del mito a privare la visione marxista dell'azione politica di quel potenziale esplicativo che invece la mitologia, con i suoi simboli, può sviluppare».¹⁷ È questa la grande innovazione apportata da *Spartakus* in seno alla critica marxista, innovazione tanto più grande se pensiamo che il testo fu composto negli anni Sessanta. Prendendo a prestito le parole di Bidussa, infatti, «si può dire che fino all'inizio degli anni '70 l'analisi dei fenomeni storico-politici nella cultura della sinistra conosca uno strano destino: sembra esistere una percezione sociologica del comportamento associato, ma non una antropologica. O meglio: l'analisi dei comportamenti prescinde da un'inchiesta complessiva sulle componenti immaginarie».¹⁸ È in relazione a questa debolezza che la nuova prospettiva di *Spartakus* acquista valore. Il lavoro di Jesi ha inoltre aperto uno spiraglio per la possibilità problematica dell'esistenza di un mito di sinistra, di contro alla diffidenza materialista per le narrazioni propulsive e fondazionali; spiraglio a cui si sono affacciati anche nei tempi più recenti teorici e scrittori (pensiamo alla riflessione del critico francese Yves Citton¹⁹ e, in Italia, all'opera romanzesca del collettivo Wu Ming, che si richiama direttamente a Jesi).

Se, anzi, nella teorizzazione rivoluzionaria agisce un elemento mitico-simbolico, questo è quasi un rimosso del marxismo materialista, e consiste nella visione escatologica retaggio dell'origine ebraica di Karl Marx: «non a caso», dice Jesi, «si è osservato che Marx rimase fedele alla sua origine ebraica trasferendo l'immagine del popolo eletto nel proletariato mondiale e il patto di Abramo con Dio nella fatalità delle leggi economiche».²⁰ Si può proseguire questa genealogia giudaico-cristiana del marxismo facendo notare come evidentemente la dittatura del proletariato sia un'età dell'oro, quasi un regno dei cieli, cui la rivoluzione comunista è teleologicamente orientata (come fece notare paradossalmente uno degli studiosi del mito della destra storica, Mircea Eliade); ma per Jesi proprio questa visione escatologica è una zavorra di cui la teoria politica deve sbarazzarsi, affinché «il marxismo [...] acquisti verità là dove si emancipi dallo pseudomito dell'età dell'oro di perfetta giustizia per limitarsi [...] a rendere veri i soli tempi verbali del presente e del futuro prossimo».²¹

¹⁷ FRANCO VOLPI, *Travolti da un insolito ribelle*, in «Riga», cit., pp.79-80, p.79.

¹⁸ D. BIDUSSA, *La macchina mitologica*, cit., p.237.

¹⁹ Cfr. YVES CITTON, *Mitocrazia. Storytelling e immaginario di sinistra*, Roma, Alegre, 2013.

²⁰ F. JESI, *Spartakus. Simbologia della rivolta*, Torino, Bollate Boringhieri, 2000, p.18.

²¹ *Ivi*, p.107.

Non a caso queste riflessioni sull'escatologia comunista sono collocate in *incipit* del testo (la seconda citazione proviene da uno degli abbozzi originali del primo capitolo), a concludere preliminarmente il discorso di Jesi.

Rivolta e rivoluzione: la sospensione del tempo storico

Ma qual è dunque il discrimine tra la rivolta e la rivoluzione? E in che modo viene rovesciata la concezione marxista classica? L'innovazione di Jesi non consiste tanto in nuove definizioni, quanto nel portare alla luce un aspetto della rivolta sottovalutato dai teorici marxisti della rivoluzione: l'esperienza del tempo. La tesi fondamentale di *Spartakus* è che l'attimo della rivolta costituisca una sospensione del tempo storico, di più, un «rifugio» da quel tempo storico, che, in quanto assimilato dal tempo del lavoro e della produzione capitalistica, costituisce il vero nemico di ogni insurrezione. Probabilmente Furio Jesi, intriso com'era di cultura tedesca, scrivendo il primo capitolo di *Spartakus* dedicato a *La sospensione del tempo storico* aveva in mente alcune reminiscenze delle tesi *Sul concetto di storia* di Walter Benjamin, il quale affermava che «la consapevolezza di scardinare il *continuum* della storia è propria delle classi rivoluzionarie nell'attimo della loro azione» (un passaggio che citerà in seguito nel saggio sulla *Conoscibilità della festa*, 1972).²² In particolare, tra queste reminiscenze, c'è un'immagine dell'insurrezione della Comune di Parigi del luglio 1871, molto suggestiva per comprendere la rivolta come atto di rottura del tempo storico:

Giunta la sera del primo giorno di scontri, avvenne che in più punti di Parigi, indipendentemente e contemporaneamente, si sparò contro gli orologi dei campanili. Un testimone oculare, che forse deve alla rima la sua divinazione, scrisse allora:

Qui le croirait! on dit qu'irrités contre l'heure
De nouveaux Josués, au pied de chaque tour,
Tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour.²³

Si tratta dunque di un vero e proprio congelamento dell'istante in cui si fanno patenti i simboli con la loro potenza: «ogni rivolta», asserisce Jesi, «si può [...] descrivere come una sospensione del tempo storico. [...] Nello scontro della rivolta si decantano le componenti simboliche dell'ideologia che ha

²² F. JESI, *Conoscibilità della festa*, in ID., *Il tempo della festa*, cit., pp.59-113, p.94.

²³ WALTER BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, in ID., *Opere complete. Scritti 1938-1940*, vol.VII, a cura di ROLF TIEDEMANN e HERMANN SCHWEPPENHÄUSER, Torino, Einaudi, 2006, pp.483-493, p.491.

messo in moto la strategia, e solo quelle sono davvero percepite dai combattenti». In funzione di questo emergere degli elementi simbolici, ogni atto non è più veramente inquadrato in una strategia, in un *continuum* storico, ma vale di per sé. Tutto viene vissuto in modo assoluto, «l'avversario del momento diviene veramente *il nemico*, il fucile o il bastone o la catena di bicicletta divengono veramente *l'arma*, la vittoria del momento – parziale o totale – diviene veramente, di per se stessa, un *atto giusto e buono* per la difesa della libertà, la difesa della propria classe, l'egemonia della propria classe». ²⁴ In queste pagine la trattazione jesiana si fa densa, tratteggia immagini concrete della rivolta; si può nondimeno notare *en passant* come lo studioso torinese abbia inserito in queste righe alcuni riferimenti, alcune strizzate d'occhio che fanno pensare alla Torino degli anni Sessanta piuttosto che alla Berlino del 1919 (quella «catena di bicicletta» tra le armi dei rivoltosi). E questa dimensione temporale alterata non si riflette nella storia, ma viene esperita direttamente e istantaneamente dai singoli che compongono la comunità in lotta: come spiega Enrico Manera, «mentre il tempo della rivoluzione è lineare, storico e quotidiano, il tempo percepito nella rivolta è lampeggiante, mitico e festivo», e di conseguenza il gesto collettivo dei rivoltosi, che pure sembra relegato in un breve arco temporale che non consente di incidere significativamente sullo stato delle cose a lungo termine, «sopravvive miticamente, oltre e meglio delle realizzazioni storiche di una rivoluzione riuscita». ²⁵ Si apre dunque uno squarcio verso una dimensione negata al lungo termine della progettazione rivoluzionaria: qui risiede l'epifania mitica. La differente esperienza del tempo vissuta dai rivoltosi porta a una diversa concezione del tempo nella teorizzazione politica. Tornando ai «tempi verbali» di cui parlavamo prima, se la rivoluzione parla al futuro, la rivolta coniuga i verbi al futuro anteriore; la rivoluzione si orienta teleologicamente sull'immagine di un “domani”, la rivolta prepara il “dopodomani”.

In ciò, principalmente, risiede dunque la superiorità della rivolta in sede di progettualità politica, nonostante dal punto di vista strategico essa possa essere bollata come controproducente. «A differenza della rivoluzione, la quale scaturisce dalle contraddizioni interne della società da rovesciarsi in un preciso rapporto dialettico che corrisponde all'“oggi” o tutt'al più al “domani”», leggiamo in *Spartakus*,

la rivolta conserva del passato eredità così pesanti da escludere una vera e propria dialettica. La rivolta [...] è una battaglia perduta e sovente una grave frattura nella strategia rivoluzionaria, e tuttavia, proprio perché esclude la dialettica delle contraddizioni interne al capitalismo ma consente l'epifania violenta

²⁴ F. JESI, *Spartakus*, cit., pp.23-24.

²⁵ E. MANERA, *La qualità mitologica della rivolta*, in «Doppiozero», 4 giugno 2004,

<<http://www.doppiozero.com/materiali/rivolte/la-qualita-mitologica-della-rivolta-0>> (30 ottobre 2010).

delle componenti reazionarie nelle mani dei rivoltosi, suscita il “dopodomani”. Ne suscita [...] *l’epifania*.²⁶

L’esperienza dello spazio e il vissuto collettivo

Non solo il tempo, ma anche lo spazio viene percepito in una nuova forma dalla collettività ribelle. L’esperienza dello spazio, così come quella del tempo, rispecchia l’intensità del vissuto inversamente proporzionale alla breve durata dell’atto insurrezionale. Così, luogo per eccellenza della rivolta (al contrario della rivoluzione che nonostante possa prevedere una presa del Palazzo è fatta anche di successive battaglie campali), non può essere che la città, dove si ergono le barricate, si scappa nei vicoli, ci si incontra per resistere insieme. Jesi racconta un processo di appropriazione sentimentale dei luoghi della città che non si può desumere dai documenti storici sull’insurrezione spartachista, ma che dobbiamo per forza rintracciare nel suo vissuto personale, o quantomeno nella sua immaginazione empatica.

Il pensiero non può che andare ai moti di piazza Statuto del luglio 1962, durante i quali migliaia di operai-massa meridionali non specializzati, affacciandosi per la prima volta sulla scena politica italiana, avevano portato la rivolta dai marginali cancelli delle fabbriche di Mirafiori al cuore di una grande città come la sua Torino. Si trattò di una vera e propria battaglia cittadina, con barricate e diversi giorni di scontri tra i dimostranti e le forze di polizia; episodio notevole non solo perché, come accennato, segnava la nascita del soggetto politico prediletto dall’Autonomia Operaia di là da venire e, in qualche modo, l’inizio lontano del Sessantotto (che non va sovrapposto *in toto* al movimento studentesco), ma anche perché primo grande episodio di guerriglia urbana – pur non propriamente armata – dai tempi della Resistenza. Non mancano poi certamente altri riferimenti più o meno letterari celati in queste pagine (uno su tutti, la già citata esperienza della Comune parigina rivissuta da Benjamin), in cui il tono della trattazione si eleva:

si può amare una città, si possono riconoscere le sue case e le sue strade nelle proprie memorie più remote e segrete; ma solo nell’ora della rivolta la città è sentita veramente come l’“haut-lieu” e al tempo stesso come la propria città: propria poiché dell’io e al tempo stesso degli altri; propria, poiché campo di una battaglia che si è scelta e che la collettività ha scelto; propria, poiché spazio circoscritto in cui il tempo storico è sospeso e in cui ogni atto vale di per se stesso, nelle sue conseguenze immediate.

²⁶ F. JESI, *Spartakus*, cit., pp.82-83.

Non è difficile scorgere una personale esperienza di lotta nelle parole di Jesi anche quando afferma che «ci si appropria di una città fuggendo o avanzando nell'alternarsi delle cariche, molto più che giocando da bambini per le sue strade o passeggiandovi più tardi con una ragazza. Nell'ora della rivolta non si è più soli nella città».²⁷ Vi si potrebbe quasi intravedere la suggestione di un'autobiografia ridotta ai minimi termini.

In ogni caso, se l'esperienza del tempo come rifugio dallo scorrere della storia è strettamente connessa alla dimensione collettiva della rivolta, anche l'appropriazione sentimentale dello spazio si intreccia alla solidarietà umana sperimentata nell'insurrezione, e non fa che consolidarla. Si tratta, più precisamente, di una riappropriazione della città da parte della comunità che la attraversa quotidianamente: lo spazio assume un significato ulteriore, come il tempo, in quanto spazio condiviso, spazio che si sceglie come collettività per combattere.

Festa e rivolta

In queste esperienze nuove del tempo e dello spazio si svolge una concentrazione del vissuto comunitario che nella sua intensità è inversamente proporzionale alla durata effettiva della rivolta: la dimensione istantanea del gesto insurrezionale conferisce un *surplus* di significato a ogni atto, a ogni oggetto, a ogni luogo, come abbiamo visto; e ciò determina una differente qualità del vissuto di chi, da singolo, va a comporre la collettività che si riconosce come tale nell'attimo della rivolta. Questo vissuto assume una qualità mitologica, ed è tipico dei rituali comunitari festivi descritti nella letteratura antropologica. Si tratta di un'«esperienza ad alto livello di significatività in cui si concentra l'intera esistenza e in cui la folgorazione di una redenzione riscatta chi vi partecipa», per dirla con Manera; un istante in cui «la vita rivela il proprio senso in un attimo estatico di autoaffermazione e di pienezza», per cui «il valore della rivolta è nel significato che assume per chi ne partecipa più che non nella sua realizzazione».²⁸

Per arrivare poi a sentenziare, con Cavalletti, che nella scrittura di Jesi «battaglia, festa, rivolta valgono come sinonimi»,²⁹ occorre notare come la rivolta nella concezione del mitologo torinese condivida con la festa due aspetti essenziali. Innanzitutto, la sospensione del tempo storico, e l'immersione in un tempo altro, mitico. Tornando all'immagine della Comune di Parigi tratteggiata da Benjamin, Jesi scriverà che il filosofo tedesco «si trova dinanzi prima di tutto la festa come *tempo festivo*», ossia «un modello gnoseologico che implica come condizione *sine qua non* la collettività e

²⁷ Ivi, p.25.

²⁸ E. MANERA, *La qualità mitologica della rivolta*, cit.

²⁹ A. CAVALLETTI, *Festa, scrittura e distruzione*, cit., p.20.

l'autoaffermazione nell'esperienza festiva considerata».³⁰ Conseguentemente, l'altro aspetto non può che essere l'esperienza collettiva che conferisce l'intensità di significato al tempo e allo spazio: dal momento che «l'istante della rivolta determina la fulminea autorealizzazione e oggettivazione di sé quale parte di una collettività», quella che si compie è un'epifania mitica che rende alla comunità la consapevolezza della propria dimensione collettiva.

La rivolta agisce pertanto come un rituale festivo, perché costituisce il «rifugio dal tempo storico in cui un'intera collettività trova scampo»,³¹ ma soprattutto perché, in tal modo, rende alla collettività la coscienza della propria coesione e della propria potenzialità di azione. Il critico russo Michail Bachtin, nel suo celebre saggio sull'opera di François Rabelais, ha individuato le medesime caratteristiche come precipue delle antiche festività carnevalesche. Bachtin nel testo suggeriva la consistenza contro-culturale e il potenziale sovversivo di questi rituali e dei “mondi alla rovescia” da essi prodotti, fuori dal tempo storico regolare:

la folla carnevalesca della piazza popolare [...] è un *insieme popolare*, organizzato a modo suo, in modo popolare, al di fuori e a dispetto di tutte le forme di organizzazione coercitiva socio-economica e politica, che in qualche modo è abolita durante la festa [...] l'individuo si sente parte indissolubile della collettività, membro del grande corpo popolare [...] e nello stesso tempo *il popolo sente la propria unità e comunanza concreta, sensibile, materiale-corporea*.³²

Dal momento che nella rivolta si condensano entrambi questi aspetti – la sospensione del tempo storico e la “propriocezione” della collettività – la sua funzione è dunque in tutto e per tutto analoga a quella di un rituale festivo. Un paradigma, quello della rivolta come festa, che avrà successo nelle stesse pratiche di contestazione negli anni seguenti (basti pensare al vero e proprio “Carnevale” del Settantesimo bolognese)³³ e che forse può valere anche in giorni più recenti, come suggeriscono Belpoliti e Manera utilizzando la definizione jesiana per interpretare i *riots* del nostro tempo: «la rivolta accade, alla stregua di un evento artistico, di una manifestazione momentanea, di una performance. Non la si può rappresentare né in forma politica né spettacolare; è un accadimento estatico, più vicino alle forme religiose, alla festa, che non alle strutture della rappresentazione politica».³⁴

³⁰ F. JESI, *Conoscibilità della festa*, cit., p.95 e 96.

³¹ ID., *Spartakus*, cit., p.24.

³² MICHAÏL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979, pp.278-279.

³³ Cfr. M. BELPOLITI, *Carnevale a Bologna*, in ID., *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001, pp.235-271.

³⁴ M. BELPOLITI, E. MANERA, *Addio rivoluzione, è tempo di rivolta*, in «Doppiozero», 14 maggio 2014, <<http://www.doppiozero.com/materiali/rivolte/addio-rivoluzione-e-tempo-di-rivolta>> (30 ottobre 2017).

Attualità di Spartakus, inattualità della rivolta

Perché il testo di Jesi risulta dunque adeguato a una sistematizzazione teorica della rivolta come venne vissuta nel decennio del lungo Sessantotto? Se *Spartakus* per i motivi editoriali cui abbiamo accennato non poté diventare un libro di culto per i movimenti degli anni Settanta, esso ci restituisce d'altro canto un'immagine fedele di quella che dovette essere la rivolta così come la esperì chi vi prese parte in quel periodo. Non tanto per una questione di fonti, ossia per il fatto che, come abbiamo già accennato, mentre scriveva *Spartakus* «il torinese Jesi aveva negli occhi la battaglia di Piazza Statuto a Torino nel 1962 [...] o quella di corso Traiano nel 1969, con la presenza degli studenti e del quartiere Mirafiori; per non dire di Valle Giulia o del maggio francese». Piuttosto, perché il testo, in alcuni casi, in maniera forse anticipatoria, va a toccare dei nodi cruciali della teorizzazione politica dell'insurrezione tra le frange più estreme di quegli anni. Opera composta per essere intervento sul presente, *Spartakus* «si inseriva in un dibattito vivo, nel quale [Jesi] faceva propria la posizione di Luxemburg, “il sogno di un rinnovato umanesimo” di stampo rivoluzionario» che, seguendo una tensione utopica, sottolineasse «il fatto che “gli uomini ‘fanno da sé’ la storia”».³⁵

In *Spartakus* si intercettano quelle che saranno le sistematizzazioni concettuali della rivolta nei teorici del Sessantotto, non solo in ambiente italiano. La rivalutazione della rivolta in rapporto alla rivoluzione troverà spazio, per esempio, anche nella rivista francese *Les Révoltes Logiques* (1975-1981): sin dal titolo (ripreso da un verso di Rimbaud, il cantore della *Commune* parigina adottato come nume tutelare dai movimenti del *Mai* 1968) è evidente questa nuova centralità nel progetto rivoluzionario. Un ribaltamento di prospettiva ben descritto dal filosofo Jacques Rancière nella prefazione a una recente raccolta di alcuni suoi articoli apparsi sulla rivista: «ce projet impliquait une autre manière de prendre les mots, un autre usage de l'histoire», che si concretizza proprio in questo procedimento. Se nella teoria marxista ortodossa «“Révolte” s'oppose classiquement à “révolution”, une opposition rituellement assimilée par les doctes à celle de la spontanéité et de l'organisation», per i redattori di *Les révoltes logiques* «il ne s'agissait pas, en revendiquant le mot suspect, de prôner les vertus de la spontanéité mais de subvertir l'opposition elle-même en subvertissant l'idée du temps qui supporte l'opposition du “processus” révolutionnaire supposé continu à la scène déclarée ponctuelle de la révolte». Come nell'opera di Jesi, è dunque qui in gioco ancora la concezione del tempo e ancora, con un occhio a Benjamin, è lo storicismo marxista che viene preso di mira: il titolo della rivista dichiarava «que ce qu'on appelle révolte est aussi une scène de parole et de raisons: ni

³⁵ E. MANERA, *La qualità mitologica della rivolta*, cit.

l'irruption, souvent exaltée en ces années-là, d'une sauvagerie populaire irréductible aux disciplines du pouvoir, ni l'expression d'une nécessité et d'une légitimité historiques». ³⁶

Senza contare che in *Spartakus* troviamo anticipate teoria e pratica della contestazione come sarà formulata negli anni successivi, nell'azione e nella sua rappresentazione artistica. Pensiamo alla sovrapposizione di festa e rivolta, altra tesi strutturale dell'opera, che prevede un soggetto collettivo (quale sarà nella pratica l'operaio-massa e nella narrativa l'Alfonso di *Vogliamo tutto* di Nanni Balestrini, per esempio) e una partecipazione sentimentale e festosa ai destini della collettività (i festival e i cortei strutturati come *happenings* o come rituali comunitari negli anni Settanta); ma anche alla tematica del sacrificio evocata dalle morti di Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht e incarnata o di là da incarnarsi nei corpi di Ernesto "Che" Guevara e Giangiacomo Feltrinelli (categoria antropologica che costituisce poi una delle chiavi di lettura più utilizzate per l'interpretazione simbolica dell'uccisione di Aldo Moro). ³⁷

La riflessione arriva peraltro a toccare anche i temi della violenza e della distruzione, di stretta attualità nel dibattito politico del tempo. È difatti la componente violenta, ineludibile nel contesto insurrezionale, che consente l'evocazione mitica: la rivolta, nel momento in cui spara agli orologi, diventa davvero un atto di distruzione delle categorie borghesi. Come riassume Cassata, «la rivoluzione, rifiuto della borghesia, è attuale perché costruisce e prepara il domani; la rivolta, esasperazione della borghesia, è inattuale perché distrugge, evocando il *dopodomani*». ³⁸ In questa componente distruttiva, la rivolta instaura pertanto il tempo della catastrofe, o meglio, dell'apocalisse nel suo significato etimologico di "rivelazione" ("epifania", per l'appunto). Come segnalano Belpoliti e Manera, «la rovina che la rivolta, nel suo essere perturbante, porta con sé è un'emergenza nel senso letterale»; quasi un affiorare del rimosso, «lo sbocco di un processo storico, che spesso si rende visibile per la prima volta». Questa rivelazione non può essere progettata, ma solo interpretata a posteriori: «un fenomeno di rivolta è come il foro di uscita di un proiettile, di cui dover ricostruire lo scenario e la serie di azioni che lo producono». ³⁹ Va da sé che la violenza, nel contesto mitico della rivolta, non può essere interpretata e men che meno giudicata mediante le categorie usuali (non a caso un autore organico al movimento come Balestrini si incaricherà di "illustrarla"); ⁴⁰ è la profonda "inattualità" della rivolta che la fa preferire alla rivoluzione. E, com'è noto, proprio a partire dal 1969

³⁶ JACQUES RANCIERE, *Le gros mots*, in ID., *Les scènes du peuple (Les Révoltes logiques, 1975/1985)*, Lyon, Horlieu, 2003, pp.7-18, pp.9-10.

³⁷ Cfr. M. BELPOLITI, *La decapitazione dei capi*, in ID., *Settanta*, cit., pp.85-116.

³⁸ F. CASSATA, *op. cit.*

³⁹ M. BELPOLITI, E. MANERA, *Addio rivoluzione, è tempo di rivolta*, cit.

⁴⁰ Cfr. NANNI BALESTRINI, *La violenza illustrata*, Torino, Einaudi, 1976.

in cui Jesi terminava di scrivere *Spartakus*, la violenza politica, da entrambe le parti, subirà in Italia una brusca impennata. Ma la grande validità di quest'opera per interpretare anche le rivolte del nostro tempo è testimoniata dal ritorno delle medesime categorie utilizzate dal mitologo torinese nelle più recenti analisi dei *riot* londinesi, delle rivolte delle *banlieues* parigine, delle cosiddette "primavere arabe" degli anni Dieci del XXI secolo.⁴¹

Questa è dunque la definizione di rivolta che più interessa il presente studio: l'insurrezione come epifania collettiva, come momento in cui una collettività si raccoglie in un momento di estrema coesione e solidarietà, e in cui ogni gesto vale di per sé, compreso e comprensibile unicamente in quell'attimo. Tanto più interessante risulta *Spartakus* come punto di partenza per una ricerca letteraria, dal momento che la rivolta così come viene configurata da Jesi diventa l'espressione di un entusiasmo collettivo che ben si presterebbe alla narrazione; e una parte del testo affronta direttamente la tematica letteraria e mitopoietica, discutendo la possibilità problematica dell'edificazione di un mito che inciti alla sollevazione. Le differenti esperienze dello spazio e del tempo vengono infatti a saldarsi in un cronotopo, una funzione narrativa che si andrà a ricercare nei romanzi del decennio lungo 1968-1980. Ricordiamo la definizione di Michail Bachtin, il quale chiamava «*cronotopo* (il che significa letteralmente "tempospazio") l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente», sottolineando come «in questo termine sia espressa l'inscindibilità dello spazio e del tempo (il tempo come quarta dimensione dello spazio)». ⁴² Ciò che si intende verificare in questo studio si può riassumere dunque nella seguente domanda di ricerca: attraverso quali modalità la letteratura di quegli anni si è impadronita artisticamente del particolare rapporto tra spazio e tempo che si instaura nella rivolta secondo Furio Jesi?

⁴¹ Cfr. M. BELPOLITI, E. MANERA, *Addio rivoluzione, è tempo di rivolta*, cit.

⁴² M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in ID., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, pp.231-405, p.231.

1.2 Una letteratura “da sesta giornata”. Alla ricerca di un’epopea della rivolta

Forse, però, sarebbe necessario innanzitutto porsi una domanda preliminare formulata diversamente, e cioè: la letteratura *si è impadronita artisticamente* del particolare rapporto tra spazio e tempo che si instaura nella rivolta secondo Furio Jesi?

Una volta definito chiaramente l’oggetto “rivolta”, infatti, l’ipotesi iniziale prevedeva evidentemente l’esistenza di un *corpus* di testi, composti a breve distanza storica dagli eventi, che trattassero in forma narrativa quest’oggetto, dando risalto alle componenti descritte da Jesi e sintetizzate in un cronotopo. La definizione della rivolta come tema della rappresentazione influenza le aspettative della ricerca, l’ipotesi di partenza: ci si può attendere che un’esperienza storica di una tale intensità vissuta collettivamente possa aver dato luogo a una folta letteratura che, attraverso l’utilizzo di un tono e di uno stile epici, per esempio, esalti questa componente collettiva dell’insurrezione, la sua dimensione festiva in senso antropologico; qualcosa che si avvicini a quella che è stata l’epica della Resistenza nella letteratura italiana a partire dalla fine degli anni Quaranta.

Più in generale, una rivolta come quella descritta da Jesi sembra perfetta per essere narrata, per costituire materiale mitologico da tramandare; e abbiamo già notato come in effetti in certi passaggi anche la scrittura del mitologo torinese assuma un tono letterario appassionato e coinvolgente, quasi un “canto” della rivolta stessa. L’avvicinarsi delle fughe dei rivoltosi e delle cariche della polizia, le barricate, le vie della città percorse con nuovi occhi costituiscono senza ombra di dubbio materia narrativa per un “grande romanzo”, a maggior ragione se scritto da un autore militante, che abbia vissuto in prima persona quegli avvenimenti, e che abbia l’intenzione politica di tramandarne il racconto e la lezione alle nuove generazioni.

Eppure, secondo un assunto che trova consenso in molta critica letteraria, un simile “grande romanzo” non esiste. Le rivolte del decennio lungo sono materia sfuggente per quel che concerne i testi dell’epoca; ed è molto difficile elaborare il nostro ipotetico *corpus* di opere che si possano ascrivere a questo ipotetico genere del racconto. Ci si trova pertanto di fronte a un’assenza; non a un atto, per quanto un atto letterario, ma a un atto mancato. Forse, per evitare i fraintendimenti a cui potrebbe dare luogo una terminologia psicanalitica, meglio parlare di una “prospettiva obliqua”, attraverso cui sono raccontati gli eventi da quegli autori che li hanno attraversati in maniera più o meno indiretta: un diaframma frapposto tra l’autore e il vissuto.

Non parliamo, chiaramente, di una “letteratura del Sessantotto”, perché sarebbe al contrario molto facile comporre un’ampia raccolta di opere che raccontino questo decennio lungo, o anche solo impregnate di un generico “spirito” della contestazione di quegli anni. Non si può negare infatti (come

leggiama in un saggio su *Littérature et temps des révoltes* di Pierre Girard, Laurent Scotto d’Ardino e Jean-Claude Zancarini) che «de 1967 à 1980, une “saison” de l’histoire italienne s’est bien déroulée et la littérature a été marquée par ce moment historique, l’a exprimé ou s’en est inspirée»; e tutto questo senza neanche bisogno della distanza cronologica necessitata dalla storiografia, per cui paradossalmente «l’absence de recul historique, qui est parfois ressentie comme une difficulté pour l’historien ou le spécialiste de sciences politiques, est au contraire un avantage pour la littérature qui se nourrit de cette proximité et sait coller à la complexité des années 1970 italiennes, où l’on voit luttes politiques, révoltes personnelles, conflits sociaux et conflits générationnels se mélanger».¹ Il fatto che molti avvenimenti storici e che più in generale il clima di quel periodo, nonostante il mancato distacco temporale, siano stati ampiamente rielaborati in forma letteraria, rende per contrasto ancora più evidente il vuoto per quanto riguarda una rappresentazione epica della rivolta.

Una vittoria o una sconfitta?

Non si può imputare semplicisticamente questa assenza all’incontrovertibile fatto storico che, al contrario per esempio della Resistenza, il Sessantotto (nella sua componente insurrezionale di lotta armata e di strada) sia stato sconfitto. Nella narrazione pubblica corrente, peraltro, di contro all’effettiva sconfitta del brigatismo e dei movimenti di piazza si tende a dare risalto a una vittoria “culturale” a lungo termine del Sessantotto, che ha cambiato profondamente i diritti civili e ha infranto per sempre molti tabù dei costumi della società del dopoguerra. Una simile interpretazione storico-culturale a posteriori si spinge fino al parossismo della tesi di un *Sessantotto realizzato da Mediaset* sostenuta da Valerio Magrelli² e rafforzata da un opuscolo di Mario Perniola,³ che più in generale identifica il cosiddetto “berlusconismo” con il compimento degli ideali libertari e antigerearchici della contestazione: questa si trova diffusa anche in prodotti decisamente *pop* come le serie televisive che, accorciando la distanza del racconto storico, scelgono come oggetto della narrazione intrisa di *fiction* la storia d’Italia più recente. È per esempio il caso di *1992*, prodotta da Wildside in collaborazione con Sky e LA7, serie ambientata negli anni dello scandalo battezzato “Tangentopoli” dalla stampa, dove uno dei personaggi totalmente fittizi incarna decisamente tale interpretazione. Si tratta di un giovane pubblicitario al soldo di Publitalia’80, ex-comunista e con dei

¹ PIERRE GIRARD, LAURENT SCOTTO D’ARDINO, JEAN-CLAUDE ZANCARINI, *Littérature et “temps des révoltes”*, in, MARC LAZAR, MARIE-ANNE MATARD-BONUCCI (a cura di), *L’Italie des années de plomb: le terrorisme entre histoire et mémoire*, Paris, Éditions Autrement, 2010, pp.274-288, p.275.

² Cfr. VALERIO MAGRELLI, *Il Sessantotto realizzato da Mediaset*, Torino, Einaudi, 2011.

³ Cfr. MARIO PERNIOLA, *Berlusconi o il ’68 realizzato*, Udine, Mimesis, 2011.

trascorsi nel movimento del Settantasette bolognese, che si sente rimbrottare così da Marcello Dell’Utri, suo dirigente: «Lei da giovane è stato comunista. [...] Cos’è che predicavate? Ah sì. La liberazione del lavoro, il diritto al piacere, il desiderio come forma di liberazione. Ma chi le ha realizzate veramente queste cose? Noi».

Sembra però evidente che, dal punto di vista di chi ha preso parte alle rivolte del decennio lungo, questa non possa essere accettata come interpretazione. La liberazione del desiderio cui allude il fittizio Dell’Utri non va considerata come una vittoria, quanto come una sussunzione allo stesso tempo reale e formale di alcuni aspetti della contestazione, operata dal capitale (impersonato, nella fattispecie dell’esempio, dall’industria dell’intrattenimento di Silvio Berlusconi). «Quel che ho capito solo tardi [...]», ammette Luciana Castellina, tra i testimoni di quell’epoca,

è in quale misura il sistema dominante si sia dimostrato capace di operare una straordinaria rivoluzione passiva, recuperando [...] molte delle innovazioni che erano state prodotte dal movimento che era stato suo avversario. Assorbendo quanto era indolore della rivoluzione libertaria del ’68 – la faccia più povera, meno innovativa, puramente radicale e individualista, di quel movimento –, cestinando quanto era realmente alternativo.⁴

Del resto, problematizzare il luogo comune del Sessantotto realizzato dalla neotelevisione significa semplicemente tenere a mente un modello per le relazioni di potere che non si basi semplicemente sul divieto. Si tratta, insomma, del paradigma che delineò Michel Foucault ne *La volontà di sapere*, ponendo il *focus* proprio su uno di quei campi in cui si vorrebbe vittoriosa la rivolta sessantottesca: la sessualità e i costumi sessuali in genere. «La meccanica del potere, e in particolare quella che è messa in gioco in una società come la nostra, è essenzialmente dell’ordine della repressione? Il divieto, la censura, la negazione sono le forme secondo le quali il potere si esercita in modo generale, forse in tutte le società, e sicuramente nella nostra?»,⁵ si chiedeva il filosofo francese. La risposta consiste in un modello più complesso dei rapporti di dominio, che prevede un potere non più repressivo, ma normativo e disciplinante, un potere che «non ha né la forma della legge né gli effetti del divieto» e che, riguardo alla sessualità nello specifico, «non l’esclude, l’include nel corpo come modo di specificazione degli individui». ⁶ E questo da molto prima del 1968, secondo Foucault, che individua il *turn* nella nascita della società disciplinare e nel conseguente passaggio dalla legge alla

⁴ LUCIANA CASTELLINA, *Nella memoria, solo il banale*, in AA. VV., *La risata del ’68*, Roma, Nottetempo, 2008, pp.23-48, pp.45-46.

⁵ MICHEL FOUCAULT, *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, Milano, Feltrinelli, 1978, p.15.

⁶ *Ivi*, p.46.

norma individuabile tra la fine del XVIII secolo e l’inizio del XIX. Se «in fondo, malgrado le differenze di epoche e di obiettivi, la rappresentazione del potere è sempre stata ossessionata dalla monarchia»,⁷ dunque, occorre cambiare ottica e, nel campo che ci interessa, riconoscere che «quel che è caratteristico delle società moderne non è che abbiano condannato il sesso a restare nell’ombra, ma che siano condannate a parlarne sempre, facendolo passare per *il segreto*». ⁸ Un cambio strategico nei rapporti di potere, dunque, una sussunzione da parte del capitale; non certo una vittoria a lungo termine dei movimenti sociali e civili che animarono il Sessantotto.

A questa sussunzione si accompagna, nell’ambito della memoria pubblica, una banalizzazione, per cui si evidenziano le componenti “esistenziali” del movimento obliterando la dimensione teorica, calata in una complessa analisi marxista del lavoro: secondo Castellina, «il ’68 fu certamente un’esplosione libertaria ma, tutt’al contrario dell’idea di libertà formale e individuale – di tipo radicale – che ha poi finito per passare come la bandiera del movimento, fu allora [...] fondata nei rapporti sociali di produzione che negano, reificandola, la persona umana». ⁹ Si tratta poi di un’interpretazione tendenziosamente semplicistica, che mira a negare il reale potenziale critico dei movimenti di protesta anche in vista della repressione anticipata della possibilità di nuove insorgenze. Insomma, ci troviamo di fronte a una di quelle «letture riduttive quando non liquidatorie, che oggi circolano su quella stagione, ricordata più che altro solo come liberazione dai valori bacchettoni, quando non per i suoi tratti folcloristici»; letture che «hanno dimenticato il significato di una critica della modernità che oggi risulta esser stata più che realistica». ¹⁰ E, come accennavamo, sarebbe d’altro canto molto facile compilare un *corpus* di testi intrisi di questo afflato libertario, di questa insorgenza esistenziale: ma al centro di questo studio, come specificato, c’è la rappresentazione del movimento violento della rivolta, non un astratto “spirito del Sessantotto”.

In ogni caso, il fatto che il Sessantotto sia stato sconfitto quantomeno sulla strada non è condizione sufficiente a spiegare il vuoto sul quale ci stiamo interrogando: da una prospettiva mitopoietica, infatti, una sconfitta del breve termine ha molto più valore delle profonde trasformazioni di una vittoria sulla lunga durata. Lo sottolineava lo stesso Jesi in *Spartakus*, affermando che «ben poche rivolte sono state davvero vittoriose, e anzi si può dire che dalla realtà della rivolta trae origine essenzialmente la mitologizzazione della sconfitta, lo pseudomito della battaglia perduta». La sconfitta è parte integrante della strategia mitopoietica della rivolta, che si consuma nell’attimo dell’epifania; e per questo nel *pantheon* della lotta di classe le sconfitte occupano un posto

⁷ *Ivi*, p.79.

⁸ *Ivi*, p.36.

⁹ L. CASTELLINA, *op. cit.*, p.37.

¹⁰ *Ivi*, p.26.

privilegiato. Nell’immaginario dei movimenti di antagonismo politico del Novecento spiccano «tre episodi – la Comune di Parigi, l’insurrezione spartachista e la guerra di Spagna – ai quali vorrebbero aver partecipato coloro che oggi combattono contro il capitalismo»; e Jesi si spinge a far notare come paradossalmente «perfino la rivoluzione d’ottobre passa in secondo piano rispetto a quelle battaglie perdute, probabilmente proprio perché fu vittoriosa (e non solo perché le sue estreme conseguenze divennero molto remote dagli obiettivi della lotta di classe)». ¹¹ Dobbiamo dunque ricercare altrove le ragioni di questa assenza.

Un’assenza significativa

Del “canto della sconfitta” dovrebbe essere intrisa non solo la letteratura dell’epoca (composta nel bel mezzo dell’azione, quando le sorti non sono ancora decise una volta per tutte), ma soprattutto quella letteratura del nuovo millennio, “vittimaria” e “traumatizzata”, così ben descritta nei saggi di Daniele Giglioli; il quale non risparmia un accenno ironico al periodo trattato in questo studio quando scrive che «vergogna e paura di vincere (col correlato segreto orgoglio di aver perso) sono un tratto comune a molta cultura di opposizione tra gli anni ’60 e ’70». ¹² E, infatti, il discorso sulla rappresentazione della rivolta cambia, come vedremo, a partire dagli anni Duemila; ma, ancora una volta, salvo sparuti casi di ex militanti che indossano i panni degli sconfitti irriducibili, non ci troviamo di fronte a un canto epico intessuto da militanti nostalgici e nuove generazioni di scrittori che hanno idealizzato il Sessantotto: non si tratta di una nuova «cultura di opposizione», bensì di una letteratura di genere che tende a esasperare gli aspetti sentimentali, drammatici e misteriosi dell’epoca vissuti da una rinnovata distanza storica e culturale, e che non di rado si prende grandi libertà nella commistione di *fiction* e *non fiction*.

L’assenza di un “romanzo delle rivolte” è peraltro una questione che si trova già problematizzata dai critici letterari, in un dialogo tra il dibattito dell’epoca e la critica più vicina a noi. Occorre innanzitutto inquadrarla in quella che Marco Belpoliti definisce «una lunga crisi, che coincide con quella della società italiana nel corso di quel decennio – gli anni Settanta –, in cui la letteratura sembra vivere una magra stagione», dove ci troviamo di fronte allo «scacco della letteratura» e all’«assenza di romanzi più o meno importanti», dal momento che, in un più ampio contesto, entra «in crisi la figura dell’intellettuale-scrittore». ¹³

¹¹ F. JESI, *Spartakus*, cit., p.44.

¹² D. GIGLIOLI, *Critica della vittima. Un esperimento con l’etica*, Roma, Nottetempo, 2014, p.62.

¹³ M. BELPOLITI, *Premessa*, in ID., *Settanta*, cit., pp.IX-X, p.IX.

Belpoliti cita l’Alberto Arbasino di *In questo stato*, spietata quanto ironica disamina dell’impotenza degli intellettuali italiani di fronte al rapimento di Aldo Moro, testo composto d’urgenza nello stesso 1978 in cui si consumava la drammatica vicenda del presidente della Democrazia Cristiana: in una prospettiva “antiprovincialista”, Arbasino denunciava in effetti l’incapacità della letteratura italiana, di fronte ad altre letterature nazionali, di fare i conti con i grandi avvenimenti e le profonde rotture della storia. In quel decennio che inizia con l’anno fatidico 1968 e si compie con l’uccisione di Moro, facendo il computo di tanti «nuovi libri ben fatti», l’autore si rammarica che la maggior parte di questi non tratti che «della mamma, della nonna, della zia, della moglie, della fidanzata, cioè di un “privato” che non è davvero politico ma strettamente intimo e familiare e familistico e domestico», senza rendere conto alcuno di «questa crisi così grave che attraversiamo, e anche senza molti nessi con le diverse crisi incominciate già da una decina d’anni, e dunque già temi possibili per una letteratura non “a caldo”, non “in presa diretta”, ma già elaborata, slontanata, stagionata, e quasi quasi “della memoria” e “in costume”». Allargando la prospettiva da quella angusta degli eventi traumatizzanti (e facili alla rimozione) del terrorismo, Arbasino constata che anche «il Sessantotto è diventato pubblicistica, storiografia, mitologia, commemorazione decennale con reduci e bandiere», e si chiede: «ma nella letteratura, che cosa è passato, che cosa è arrivato, che cosa resterà? Soltanto celebrazioni fra il garibaldino e il napoleonico?». ¹⁴ Vediamo dunque che la diagnosi della crisi delle narrazioni legate alle rivolte emerge con urgenza sin dagli anni stessi del decennio lungo.

Di recente, invece, sono gli studi di Raffaele Donnarumma e Gabriele Vitello a essersi focalizzati su questa pagina bianca della letteratura italiana, nel contesto della ricerca di un “grande romanzo” precisamente non della rivolta, ma degli “anni di piombo”. Occorre innanzitutto spendere alcune parole su questa espressione che, per quanto pacificamente adottata nel discorso pubblico, è fortemente connotata e tutt’altro che neutra. Innanzitutto, si tratta di un sintagma preso in prestito da un contesto straniero, precisamente dal racconto cinematografico della Germania Ovest;¹⁵ come già accennato, qualcosa di simile è accaduto anche per l’espressione “Sessantotto”, che dal Maggio francese è stata trasposta per semplificazione all’ambito italiano, laddove, come abbiamo visto, l’origine della contestazione studentesca e operaia va cercata in anni precedenti l’eponimo 1968. Definire il decennio lungo come “anni di piombo” significa inoltre porre l’accento sugli aspetti più tetri e violenti del periodo, non sulla vitalità esistenziale della contestazione e sui progressi ottenuti nell’ambito dei diritti sociali e civili ma sul terrorismo, peraltro parzialmente rappresentato: il

¹⁴ ALBERTO ARBASINO, *In questo stato*, Milano, Garzanti, 1978, pp.97-98.

¹⁵ MARGARETH VON TROTTE, *Anni di piombo (Die bleierne Zeit)*, 1981.

“piombo” è quello dei proiettili della lotta armata e non la materia prima di cui erano fatte le bombe della “strategia della tensione”.

In ogni caso le ricerche di Donnarumma e Vitello partono dalla constatazione di questa assenza, costrette a focalizzarsi, più che sui romanzi degli anni Settanta, sull’esplosione della tematica e dell’immaginario correlato a partire dalla fine del ventesimo secolo, principalmente attraverso la lente di generi di consumo come il *noir* e la *fiction* televisiva. Come giustamente rilevato da Vitello, per quanto riguarda la letteratura coeva agli avvenimenti, «sull’appuntamento mancato tra gli scrittori e gli anni Settanta si sono interrogati in molti, spesso mettendo in evidenza la contraddizione tra l’assenza di un romanzo sugli anni di piombo e il carattere di per sé *romanesque* degli eventi riconducibili a quel periodo».¹⁶ E Giacomo Sartori, in un articolo sul blog letterario «Nazione Indiana», ha centrato la questione sull’aspetto che più interessa questo studio, ossia la dimensione epifanica dei grandi avvenimenti collettivi. Se «nessuno scrittore è stato in grado di trasformare quella materia intrinsecamente romanzesca [...] in buon romanzo», dice Sartori, è stato perché «le rappresentazioni che dominavano non lasciavano spazio a nessuna visione visceralmente “nuova”, “altra”, “epifanica”, a nessuna di quelle diverse e non univoche visioni che inevitabilmente soggiacciono a un qualsiasi riuscito romanzo, si voglia esso più o meno mimetico nei confronti della realtà».¹⁷ Vediamo bene dunque che la disparità tra le forti caratteristiche romanzesche del materiale esperienziale e l’incapacità della letteratura di produrre una grande opera che le trasmetta è il punto fermo condiviso da tutte queste diagnosi in merito alla letteratura degli “anni di piombo”.

In questo accostamento, però, occorre tenere ben distinti i due oggetti della rappresentazione: la rivolta nella sua concezione jesiana e il periodo degli “anni di piombo”. La forte connotazione di questo termine porta la ricerca all’elaborazione di un *corpus* che abbia al suo centro la rappresentazione del terrorismo; un altro comodo *umbrella term* al cui interno sarebbe bene operare, quantomeno in sede di analisi storiografica, un’ulteriore scissione tra lotta armata e stragismo, come abbiamo detto. E sarebbe sufficiente un’occhiata superficiale a rilevare come di conseguenza sia il trauma collettivo a soppiantare l’epica, l’ansia di una rimozione a segnare il vuoto nel trattamento romanzesco di un periodo che la memoria collettiva ci ha consegnato come uno dei più bui della storia del paese (*La notte della Repubblica*, come la definì il giornalista Sergio Zavoli in una serie di documentari televisivi che furono la prima grande sistematizzazione mediatica della narrazione pubblica di quella stagione).¹⁸ Quelli che si sono ricercati nelle opere analizzate in questo studio sono

¹⁶ GABRIELE VITELLO, *L’album di famiglia: gli anni di piombo nella narrativa italiana*, Massa, Transeuropa, 2013, p.34.

¹⁷ GIACOMO SARTORI, *Gli anni di piombo, Berlusconi, la lingua*, in «Nazione Indiana», 30 marzo 2006, <<https://www.nazioneindiana.com/2006/03/30/gli-anni-di-piombo-berlusconi-la-lingua/>> (26 ottobre 2017).

¹⁸ SERGIO ZAVOLI, *La notte della Repubblica*, Roma, Nuova Eri, 1992.

invece gli aspetti più vitalistici e festosi delle rivolte del decennio lungo – una sorta di polo positivo, insomma – chiaramente senza trascurare l’ombra che immancabilmente questi oggetti proiettano nella storia e nella memoria collettiva della Repubblica Italiana, e anzi seguendo proprio il lungo filo rosso che lega le rivolte del Sessantotto a quest’ombra.

Operate tali opportune distinzioni, rimane il fatto che, nell’esperienza concreta della ricerca, non si può non riconoscersi nelle parole di Vitello, quando nei primi capitoli dello studio su *gli anni di piombo nella narrativa italiana* descrive le sue difficoltà quotidiane alla ricerca di un grande romanzo di quegli anni: «tutte le volte che mi è capitato di discutere della mia ricerca con amici o colleghi», racconta lo studioso, «questi ultimi hanno avuto difficoltà a ricordare qualche titolo di romanzo che avesse sia pur vagamente a che fare con il terrorismo»; e va sottolineata la sfasatura tra quest’assenza, che farebbe pensare a un vuoto di narrazioni *tout court*, e la grande proliferazione dei “libri di piombo” a partire dagli anni Duemila: «nel momento in cui spiegavo di aver raccolto un corpus piuttosto cospicuo di romanzi sul terrorismo, i loro volti s’illuminavano di curiosità e stupore [...]».¹⁹

Il punto di contatto fondamentale tra i due oggetti di ricerca rimane dunque quella discrasia evidenziata dagli studiosi tra la ricchezza del materiale narrativo *romanesque* a cui attingere e l’improduttività del romanzo. Nel libro di Vitello vengono riportate ad esempio anche le parole di uno scrittore protagonista di quegli anni, Nanni Balestrini, secondo il quale «“les années ‘68-‘78 sont une décennie pour moi très riche, sur laquelle on pourrait raconter beaucoup d’histoire, plus que celles que j’ai racontées, c’est étrange qu’on en ait écrit si peu, presque aucune”»;²⁰ e Balestrini è senza dubbio uno dei più prolifici autori militanti di quel periodo, uno dei pochi che ha davvero fornito una voce epico-tragica alle insurrezioni di quegli anni, senza venire meno a quella vocazione di “cantore della rivolta” suggellata dalla sistemazione successiva dei suoi tre principali romanzi, inclusi a partire dal 1999 in una trilogia intitolata, per l’appunto, *La Grande Rivolta*.²¹ Ma ritroviamo la denuncia di un simile sfasamento tra le potenzialità narrative del vissuto e l’abulia della letteratura anche in Arbasino: i romanzi italiani coevi, «anche decorosi e ben fatti», sono di scarso interesse dal momento che «raccontano (come sempre) questo “privato” e questo “vissuto” [...] di un mondo, un “milieu”, uno “spirito” costantemente intimo e riduttivo e burocratico e tutto sommato meno interessante e importante e significativo degli avvenimenti pubblici e politici, che sono invece così “inventivi” e clamorosi».²² Il confronto con il rapporto intrattenuto con le grandi vicende storiche dalle altre

¹⁹ G. VITELLO, *op. cit.*, p.33.

²⁰ *Ivi*, p.35.

²¹ N. BALESTRINI, *La Grande Rivolta*, Milano, Bompiani, 1999.

²² A. ARBASINO, *op. cit.*, pp.121-122.

letterature nazionali è dunque impietoso, nella diagnosi stilata dall’autore celebre per l’invito alla proverbiale “gita a Chiasso”: un grande romanzo *degli e sugli* anni Settanta non è mai nato, anche se

le smisurate “paranoie” dell’Italia d’oggi sembrano quasi più *romanzesche*, benché più provinciali, dei grandi disturbi sociali che fornirono i materiali basici a Dostoevskij; il nostro sfascio pare certamente più drammatico della “déconfiture” absburgica celebrata e sofferta da tanti autori danubiani; i conflitti sociali, molto più violenti dei contrasti proletari-borghesi in Thomas Hardy e D.H. Lawrence; le degradazioni individuali e familiari, molto più desolate che in Theodore Dreiser e Thomas Wolfe; la crisi dei valori, molto più fragorosa che per i Buddenbrook o per Josef K. o per il Lupo della Steppa; il caos ideologico, molto più vertiginoso dei contrasti intellettuali che ispiravano i racconti di Camus e Sartre.²³

Rivolta e Resistenza

Tornando invece all’interno dei confini italiani, chi, andando in cerca di un’epica romanzesca del Sessantotto, si veda dunque intrappolato in questo stesso vicolo cieco, davanti a questa assenza apparentemente sorprendente, non potrà non pensare al confronto con altre esperienze collettive epocali che hanno segnato la storia del paese, e con le epopee che ne sono scaturite. «Viene quasi spontaneo», dice infatti lo stesso Vitello, «confrontare gli esiti deludenti della letteratura sul terrorismo con la grandezza di molti romanzi sulla Resistenza [...] romanzi che hanno arricchito la nostra idea della Resistenza, giungendo a coglierne in alcuni casi, contro ogni retorica ufficiale e in anticipo sugli studi di Claudio Pavone, il carattere di guerra civile».²⁴

Abbiamo già segnalato in precedenza che la differenza cruciale tra la materia narrativa legata alla Resistenza e quella legata alle rivolte del decennio lungo è che la Resistenza fu vittoriosa e il Sessantotto no; che la prima, pur con le sue ombre che non mancano nel racconto letterario, fu un atto di fondazione dello Stato e il secondo un tentativo di assalto a quest’ultimo. Differenza che sta alla base di diverse interpretazioni, come quella di Donnarumma, il quale interpreta le due epopee come poli, uno positivo e uno negativo. Il racconto degli “anni di piombo”, per il critico, sta «sotto un mito di distruzione; e perciò, esso appare come il rovescio del mito di fondazione sotto il quale si sarebbe voluto iscrivere l’ultima età eroica che l’aveva preceduta, e con cui intrattiene rapporti non solo negativi: quella della Resistenza». Rapporto complesso, quello tra le due epopee, che non si può liquidare in modo manicheo, dal momento che se «le asimmetrie tra le due fasi sono radicali», d’altra

²³ *Ivi*, pp.108-109.

²⁴ G. VITELLO, *op. cit.*, p.34.

parte «non sono mancate affatto letture che hanno insistito interessatamente sulla continuità». E vi fu del resto tra i movimenti del Sessantotto un richiamo mitopoietico alla Resistenza, a una parte di essa e a una sua precisa lettura politica. Nel contesto della lotta armata, pensiamo per esempio ai Gruppi d’Azione Partigiana di Feltrinelli, che sin dal nome si richiamavano alle formazioni resistenziali dei Gruppi di Azione Patriottica (le quali, a loro volta, attingevano a piene mani al serbatoio mitologico del Risorgimento garibaldino) e al concetto di “Resistenza tradita” che fu uno dei miti fondativi degli stessi GAP prima e delle Brigate Rosse poi.²⁵ L’unico punto fermo, anche per Donnarumma, rimane quell’asimmetria che «si è imposta nell’opinione comune dei critici: mentre esiste una letteratura della Resistenza vastissima e che, nella sua disuguaglianza, accoglie alcune opere canoniche del Novecento, non esiste alcun romanzo italiano in cui si possa riconoscere, per consenso unanime, il romanzo di quel decennio».²⁶

Rimane però il fatto che questo vuoto non rende giustizia dei legami mitopoietici e potenzialmente narrativi tra la Resistenza e il Sessantotto; connessioni suggestive, seppur di scarso valore storiografico, dal momento che non tengono conto del fatto che Resistenza e Sessantotto sono, ancora una volta, termini ombrello che racchiudono al loro interno una molteplicità di movimenti dalle più diverse sfumature. Legami che pure non mancavano di affiorare alla coscienza non solo dei soggetti di quella stagione politica di lotta e contestazione, ma anche a quella degli osservatori più disorganici, come Pier Paolo Pasolini. Con una convinzione che potrebbe risultare sorprendente a chi riduce il suo pensiero sul movimento studentesco a *Il Pci ai giovani*, infatti, nella lettera al presidente del consiglio Giovanni Leone pubblicata su «Tempo» il 21 settembre del 1968 l’intellettuale bolognese accomunava le due esperienze, scrivendo:

nel ’44-45 e nel ’68, sia pure parzialmente, il popolo italiano ha saputo cosa vuol dire – magari solo a livello pragmatico – cosa siano autogestione e decentramento, e ha vissuto, con violenza, una pretesa, sia pure indefinita, di democrazia reale. La Resistenza e il Movimento Studentesco sono le due uniche

²⁵ Un mito che ebbe efficacia performativa e coesiva anche nel contatto diretto tra differenti generazioni di militanti, tra quadri del PCI (ex partigiani e oltranzisti) e giovani extraparlamentari che avrebbero tentato di realizzare la rivoluzione promessa dalla Resistenza attraverso la lotta armata clandestina. Come scrive lo storico Gabriele Donato, «il mito della cosiddetta Resistenza tradita rappresentò un riferimento per una parte significativa dei giovani che cercavano nel passato le ragioni per rilanciare nel presente la lotta armata: tale mitizzazione consentì che si aprisse un confronto vero e proprio fra alcuni protagonisti dell’esperienza partigiana e un settore di attivisti della sinistra extraparlamentare», GABRIELE DONATO, “La lotta è armata”. *Sinistra rivoluzionaria e violenza politica in Italia (1969-1972)*, Roma, DeriveApprodi, 2014, p.152.

²⁶ RAFFAELE DONNARUMMA, *Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969-2010)*, in PIETRO CATALDI (a cura di), *Per Romano Luperini*, Palumbo, Palermo, 2010, p.439.

esperienze democratiche-rivoluzionarie del popolo italiano. Intorno c’è silenzio e deserto: il qualunquismo, la degenerazione statalistica, le orrende tradizioni sabaude, borboniche, papaline.

Nella lettera rimane chiara anche la forte connotazione politica di questa comparazione: «sia nella Resistenza sia nel Movimento Studentesco, la richiesta di democrazia reale veniva convogliata all’interno di una idea più vasta: l’idea del socialismo. E ciò è stato e sarà inevitabile».²⁷

Al netto delle rivendicazioni di Pasolini (in questa lettera tutt’altro che un nemico del movimento studentesco *tout court* come viene dipinto tra gli altri da Vitello), che vanno inquadrare in una risposta alla repressione poliziesca delle contestazioni alla Mostra del Cinema di Venezia dell’agosto 1968, per allacciare un legame tra l’epica della Resistenza e l’epopea mancata del decennio lungo dalla prospettiva della critica letteraria, possiamo fare nostra la sentenza con cui aggiusta un po’ il tiro (rispetto a Pasolini, ma anche rispetto alla sua interpretazione precedentemente citata) Donnarumma:

l’impressione che gli anni tra il 1968 e il 1978 [...] siano stati l’ultima età eroica della Repubblica – l’ultima età, cioè, in cui i destini personali si potevano identificare con quelli collettivi, in cui si consumavano i grandi conflitti, e in cui ciascuno poteva legittimamente pretendere di fare la storia – porta con sé una certa aria di retorica e nostalgia, ma è tutt’altro che infondata.²⁸

È proprio questo il nodo cruciale del confronto dei rapporti intessuti tra l’esperienza storica e la rappresentazione letteraria e narrativa in generale. È qui che si incontrano epica della Resistenza e canto della rivolta: nella salda consapevolezza di un’*agency* collettiva, di una capacità di poter incidere come comunità sulla storia. Qualcosa di molto simile a quello di cui parlava Furio Jesi con il suo umanesimo utopista; qualcosa che si intravede nello squarcio aperto dalla rivolta nel tempo storico: la possibilità concreta della distruzione e della ricostruzione che si scorge nel momento in cui ogni atto diventa assoluto e vale di per sé. Una visione che però è stata ripresa narrativamente solo decenni dopo, sotto la spinta della nostalgia di qualcosa che si è perduto.²⁹

Il rifiuto di una letteratura “eroica”

²⁷ PIER PAOLO PASOLINI, *Lettera al presidente del consiglio*, in «Tempo», n.39, a. XXX, 21 settembre 1968, in ID., *Il caos*, Roma, Editori Riuniti, 1981, pp.39-43., p.41.

²⁸ R. DONNARUMMA, *Storia, immaginario, letteratura*, cit., p.439.

²⁹ La diagnosi di una progressiva perdita dell’*agency* collettiva, con tutti i suoi riflessi sintomatici sulla letteratura, è al centro di una trilogia di saggi del critico Daniele Giglioli sulla letteratura degli anni Duemila, che culmina in D. GIGLIOLI, *Stato di minorità*, Bari, Laterza, 2015 (v.*infra*).

Ciò che sembra essere venuto meno negli anni stessi della contestazione, o in quelli immediatamente seguenti, è dunque quell’irresistibile impulso alla narrazione così ben descritto da Italo Calvino nella celeberrima prefazione del 1964 a *Il sentiero dei nidi di ragno*. Nella proliferazione di scritti sulla Resistenza così come viene descritta dall’autore ligure ritroviamo tutti i termini che alle origini di questo studio si è andati cercando più o meno invano nella letteratura del Sessantotto: «l’esplosione letteraria di quegli anni in Italia», dice Calvino, «fu, prima che un fatto d’arte, un fatto fisiologico, esistenziale, collettivo».³⁰ Anche il respiro mitopoietico di queste narrazioni è sottolineato dall’autore ligure, in un contesto ancestrale dove viene evocato l’«anonimo narratore orale». Calvino descrive così i processi di tradizione dei racconti del vissuto ad alta intensità delle battaglie della Resistenza, dipingendo un’atmosfera quasi fiabesca riprodotta nelle sparute pause dal momento stesso della lotta: «durante la guerra partigiana le storie appena vissute si trasformavano e trasfiguravano in storie raccontate la notte attorno al fuoco».³¹ Potremmo immaginarci questa situazione, con un narratore attorno al falò, riprodotta anche nelle fabbriche, nelle università occupate, per strada dietro le barricate; ma per quanto possa essersi verificata nella realtà, al contrario della tradizione orale della Resistenza, non ha dato vita a un genere letterario.

Alla consapevolezza di questa *agency* popolare, di questa capacità di squarciare il velo della Storia, nell’immediato dopoguerra si accompagnava la necessità di raccontare: «la carica esplosiva di libertà che animava il giovane scrittore», dice ancora Calvino, «non era tanto nella sua volontà di documentare o informare, quanto in quella di *esprimere*. Esprimere che cosa? Noi stessi, il sapore aspro della vita che avevamo appreso allora allora, tante cose che si credeva di sapere o di essere, e forse veramente in quel momento sapevamo ed eravamo».³² Una frase che potrebbe benissimo, nella sua vaghezza, essere stata pronunciata da un reduce del Sessantotto; e non si può in effetti negare ai movimenti politici dell’epoca questa medesima necessità irrefrenabile di espressione. Per esprimersi, i protagonisti delle rivolte sessantottesche si sono espressi; anzi, sarebbe difficile contestare una diagnosi di grafomania a tali movimenti. I quali però si esibirono in tante e variegate forme di scrittura (dal murale, al tazeobao, al volantino, alla rivista ecc.), ma in molto minor misura si cimentarono in quella letteraria.

Esiste certamente una cospicua letteratura memorialistica legata alla contestazione; una letteratura sicuramente interessante dal punto di vista storiografico e della memoria pubblica, dal momento in cui sovrappone diversi strati di significato («les acteurs – directs ou indirects – des années 1970

³⁰ ITALO CALVINO, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. I, a cura di MARIO BARENGHI e BRUNO FALCETTO, Milano, Mondadori, 1991, pp.1185-1204, p.1185.

³¹ *Ivi*, p. 1186.

³² *Ibidem*.

offrent des textes très divers dans lesquels les niveaux rhétoriques s’entrecroisent. Il est difficile souvent de faire la part entre l’autobiographie, le témoignage, le journal, la fiction, voir le pamphlet») e di tempo («une des caractéristiques de cette littérature est de maintenir constamment la tension entre le point de vue acquis, celui du jugement *a posteriori*, et le souvenir encore vivace des luttes et des engagements du passé. En d’autres termes, ces textes manifestent la survivance dans la mémoire des conflits propres aux années 1970»).³³ Ma questo genere di letteratura non interessa il presente studio (incentrato sulla rielaborazione narrativa artistica e mitopoietica immersa nel presente degli avvenimenti) nella stessa misura in cui la diaristica della Resistenza non interessava né la *Prefazione* di Calvino né il bilancio sul genere resistenziale che l’autore tracciò nel 1949.³⁴

Nonostante dunque si sia verificata una grande necessità di utilizzare le parole, queste non sono mai state veramente trascinate dal piano della denotazione a quello della connotazione. A un grande fermento nell’ambito dell’elaborazione politica e teorica in generale non è mai corrisposto il bisogno dell’elaborazione di una poetica; e qui risiede il vero scarto con l’esperienza letteraria resistenziale. Se «scrivere “il romanzo della Resistenza” si poneva come un imperativo»,³⁵ scrivere “il romanzo della rivolta” era quasi un tabù. Anche questa interpretazione si può del resto ascrivere alle *idées reçues* sul Sessantotto. La ritroviamo efficacemente sintetizzata nella diagnosi di un saggio sempre di Calvino, in cui l’autore ligure distingueva “Usi politici giusti e sbagliati della letteratura”: «il nuovo radicalismo politico degli studenti del Sessantotto», vi si afferma perentoriamente, «è stato caratterizzato in Italia da un rifiuto della letteratura. Non era la letteratura della negazione che veniva proposta, ma la negazione della letteratura». Quale la causa di questo rifiuto? Per Calvino «la letteratura era accusata soprattutto d’essere una perdita di tempo contrapposta alla sola cosa importante: l’azione», nonostante paradossalmente «il culto dell’azione fosse innanzi tutto un vecchio mito letterario». ³⁶ La prepotenza dell’elemento extra-letterario, dell’*engagement*, arrivava a soverchiare e a far guardare con sospetto, anzi, a rifiutare, ogni elaborazione letteraria, ogni distacco dal piano della denotazione; la letteratura si trovava evidentemente dall’altra parte della barricata.

Ma neanche alle origini della letteratura della Resistenza mancava una dimensione extra-letteraria preponderante, tant’è che nel *Sentiero* Calvino non è riuscito a eludere la necessità di inserire il capitolo nono, quello dove la parola passa da Pin a Kim. E proprio nel soliloquio interiore di Kim troviamo quell’afflato che Donnarumma definisce eroico e che noi abbiamo strettamente correlato

³³ P. GIRARD, L. SCOTTO D’ARDINO, J. ZANCARINI, *op. cit.*, pp.282-283.

³⁴ I. CALVINO, *La letteratura italiana sulla Resistenza*, in ID., *Romanzi e racconti*, cit., pp.1493-1500.

³⁵ *Ivi*, p.1191.

³⁶ I. CALVINO, *Usi politici giusti e sbagliati della letteratura*, in ID., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, pp.287-293, p. 288.

alla capacità di cambiare i destini collettivi e di incidere sulla storia, anche al netto di ogni eroismo: «forse non farò cose importanti», pensa il comandante partigiano, «ma la storia è fatta di piccoli gesti anonimi, forse domani morirò, magari prima di quel tedesco, ma tutte le cose che farò prima di morire e la mia morte stessa saranno pezzetti di storia, e tutti i pensieri che sto facendo adesso influiscono sulla mia storia di domani, sulla storia di domani del genere umano». ³⁷

Anche da questa consapevolezza fondativa nasce il romanzo resistenziale; da una consapevolezza che forse manca alla rivolta, la quale, come abbiamo visto, prepara il dopodomani e non il domani. La letteratura della Resistenza, dal canto suo, era invece un architrave su cui costruire la nuova società. Calvino sottolinea il fatto che alla necessità di raccontare questa lotta per il domani è subito seguita la necessità di elaborazione letteraria; e facendo questo supera in qualche modo la dicotomia impegno-letteratura che già incominciava ad affiorare nel dibattito letterario sul neorealismo. Complice in qualche modo la pesante eredità crociana, ma anche l’affacciarsi sulla scena letteraria della Neoavanguardia (siamo, è bene ricordarlo, nel 1964), il primo termine è in qualche modo visto come zavorra del secondo, come materia spuria; ma nella *Prefazione* leggiamo:

chi oggi ricorda il «neorealismo» soprattutto come una contaminazione o coartazione subita dalla letteratura da parte di ragioni extraletterarie, sposta i termini della questione: in realtà gli elementi extraletterari stavano lì tanto massicci e indiscutibili che parevano un dato di natura; tutto il problema ci sembrava fosse di poetica, come trasformare in opera letteraria quel mondo che era per noi *il mondo*. ³⁸

Calvino si sente dunque di definire il *Sentiero* «un esempio di “letteratura impegnata” nel senso più ricco e pieno della parola». Nonostante la critica tenda a fornire di questa letteratura «un’idea sbagliata, come d’una letteratura che serve da illustrazione a una tesi già definita a priori, indipendentemente dall’espressione poetica [...] quello che si chiama l’“engagement”, l’impegno, può saltar fuori a tutti i livelli». ³⁹ Anche Arbasino, quindici anni più tardi, si sarebbe premurato di specificare che provava disinteresse per i nuovi romanzi sentimentali di pregevole fattura «non già per un pregiudizio generale di priorità astratta dei Fatti sopra le Pagine, ma perché in questo momento, in questo paese, sono troppo più importanti le cose che accadono, e dunque i giornali che raccontano gli avvenimenti pubblici risultano – qui, adesso – più interessanti della Letteratura e della Fantasia “nella più stretta intimità”». ⁴⁰

³⁷ ID., *Il sentiero dei nidi di ragno*, in ID., *Romanzi e racconti*, cit., pp.5-147, p.110.

³⁸ ID., *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, cit., p.1187.

³⁹ *Ivi*, pp.1191-1192.

⁴⁰ A. ARBASINO, *op. cit.*, p.98.

Certo, a chi prenda in analisi il rapporto tra la materia storica, pur vissuta in prima persona, e la creazione letteraria, non devono sfuggire le difficoltà insite in questo rapporto; le quali non sfuggivano allo stesso Calvino quando diceva di non essere «così culturalmente sprovveduto da non sapere che l’influenza della storia sulla letteratura è indiretta, lenta e spesso contraddittoria».⁴¹ Ancora una volta, la voce polemica di Arbasino può fare da eco alle questioni sollevate dallo scrittore ligure in merito alla formattazione romanzesca della storia vissuta, in una prospettiva di decenni successiva, pienamente immersa nel contesto storico che più interessa il presente studio, ma che non disdegna di citare ad esempio in positivo proprio l’epica della lotta resistenziale:

però noi siamo artisti, e non già reporters, ribattono alcuni autori. Siamo sicuri? Allora: i fatti mentre accadono sono soltanto cronaca, loro dicono, e bisogna lasciarsi alle spalle, in prospettiva, perché diventino storia e anche letteratura. Va bene, *Guerra e pace*. Però anche Balzac non aspettava troppo a lungo per riversare nei suoi romanzi i rapimenti e gli spari e gli affari politici-finanziari-penali del suo tempo, tutto sommato [...] né Genet né Jünger né Fenoglio si sono lasciati sfuggire “a caldo” l’occupazione tedesca della Francia e dell’Italia [...] Altrimenti, quanti anni devono passare, prima di incominciare a storicizzare narrativamente, sennò? La tragedia italiana dura già da parecchi anni, almeno una decina; ma nella letteratura non compare ancora molto.⁴²

Nello specifico contesto italiano, anche Calvino riconosceva il fatto che «tanti grandi avvenimenti storici sono passati senza ispirare nessun grande romanzo» e, per esempio, «che il grande romanzo del Risorgimento non è mai stato scritto»; nell’occasione speciale della lotta di Resistenza su tutto questo è però evidentemente prevalso il fatto significativo che «ogni volta che si è stati testimoni o attori d’un’epoca storica ci si sente presi da una responsabilità speciale...».⁴³ Ciò non è avvenuto per il Sessantotto; e se la Resistenza non aveva il modello del Risorgimento (un’altra grande assenza, come sottolinea Calvino), il Sessantotto aveva il modello della Resistenza. Mediante il contrasto con l’epica resistenziale, siamo dunque giunti a definire ciò che si è cercato invano nella letteratura del decennio lungo: l’afflato eroico che non manca neanche nella prospettiva più straniante quale quella di Pin, il canto epico, le strutture narrative del racconto di un’intensa esperienza collettiva quale è anche la rivolta descritta da Jesi.

Bisogna però evidenziare alcune criticità in questo discorso, di cui abbiamo tracciato sin qui i contorni, in merito a un vuoto di rappresentazioni letterarie della rivolta sessantottesca. Come abbiamo visto, le coordinate attraverso cui tali rappresentazioni vengono ricercate dagli studiosi sono

⁴¹ I. CALVINO, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, cit., p.1191.

⁴² A. ARBASINO, *op. cit.*, pp.125-126.

⁴³ I. CALVINO, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, cit., p.1191.

labili e relative, e sono plasmate dallo stesso discorso che vorrebbe imporre le rivolte del Sessantotto come materia requisita, non rappresentata – e, forse, in ultima istanza, non rappresentabile – nelle sue qualità di epifania mitica. Non si tratta di un dato oggettivo, dunque, ma di un discorso dominante nella critica letteraria, negli osservatori di quegli stessi anni così come nei critici odierni. Cosa significa “rappresentare la rivolta”? A quali caratteristiche dovrebbe rispondere un testo, per essere considerato il grande romanzo della contestazione? A seconda di cosa intendiamo con questi termini si apre o si chiude uno spazio nella produzione narrativa degli anni stessi della contestazione. Ma forse anche il presupposto fondamentale di tutte queste diagnosi sulla rivolta come “pagina bianca” è discutibile – e discorsivo, nel senso di “prodotto da un discorso”. Esiste necessariamente una relazione significativa tra materia esperienziale collettiva e letteratura? I romanzi devono per forza raccontare gli avvenimenti romanzeschi che i loro autori hanno vissuto? Più in generale, davvero la letteratura deve per forza parlare di qualcosa che è accaduto? Instaurare un rapporto meccanico tra storia epocale e rappresentazione letteraria significa cedere a un discorso che appare troppo normativo. Alcuni dubbi in merito sorgono, come evidente anche dalle parole di Calvino sui precedenti appuntamenti mancati della letteratura con la storia nazionale.

Eppure, di insurrezione si è parlato in alcune pagine letterarie; esiste una letteratura del Sessantotto, o meglio, la rivolta affiora in alcuni testi composti a breve distanza storica dagli avvenimenti. Non si tratta, in questa sede, di smentire recisamente un luogo comune sul vuoto di narrazioni della rivolta, ma piuttosto, di capire i meccanismi narrativi e simbolici con cui questa narrazione ha avuto luogo, sebbene in un numero di casi che potrebbe non essere ritenuto significativo. Forse tale analisi potrà dare indicazioni anche in merito all’origine del vuoto stesso, se assunto come costruito discorsivo e non come dato positivo; e non si dimentichi che il vuoto è proprio ciò che, nella teoria jesiana, viene celato dalle spesse pareti della macchina mitologica. Quale rapporto sussiste dunque, in questi casi, tra materia esperienziale della rivolta ed elaborazione letteraria?

La prospettiva obliqua della “sesta giornata”

Al crocevia tra queste differenti epopee politiche e letterarie, viene in mente la perspicua sentenza di Leonardo Sciascia in merito alla poesia resistenziale, pronunciata in un articolo pubblicato sulla rivista «Officina» nel 1956 e intitolato *La sesta giornata*: «in Italia [...], abbiamo avuto una poesia sulla Resistenza ma non della Resistenza. Senza voler fare dell’ironia [...]», afferma lo scrittore siciliano, «possiamo dire di aver avuto una poesia da sesta giornata».

Che cosa significa *sesta giornata*? Il rimando di Sciascia è a un’altra epopea, precedente alla Resistenza e a cui questa stessa sovente si richiamò, quella del Risorgimento: «a Milano», spiega

l’autore, «chiamarono “eroi della sesta giornata” coloro che passata la tempesta delle cinque giornate uscirono di casa armati e incoccardati». La conclusione assume dunque i tratti sapienziali, di riflessione sull’“italianità” (e, in particolare, sulla “sicilianità”), ricorrenti nella sua prosa: «noi siamo un popolo che in buona maggioranza ha il genio della sesta giornata, un istinto acquisito attraverso una dolorosa esperienza di secoli». ⁴⁴ Sciascia sembrerebbe dunque lamentare la mancanza di una poesia quale gesto di supporto alla lotta resistenziale, di quella «“letteratura della Resistenza” nel significato che questo termine ha avuto in Francia, cioè di scritti letterari composti, stampati e diffusi nel periodo clandestino», ⁴⁵ come scrisse lo stesso Calvino nel bilancio datato 1949 (precedente dunque la *Prefazione*); riscontrando invece l’esistenza di una poesia celebrativa, di contemplazione più che di azione diretta. Peraltro nello stesso Calvino troviamo un’anticipazione della diagnosi di Sciascia: escludendo dall’epica della Resistenza quelle composizioni che, pur con intenti letterari, vanno ascritte alla diaristica o al saggio storico-politico, secondo lo scrittore ligure, in quello stesso 1949 «per una rappresentazione epica e corale della Resistenza non ci resta quindi che attendere e tendere alla rinascita, che dovrà pur avvenire, di tutta una letteratura, epica e corale, appunto, che non sia impari a tanto contenuto, cioè non sia lirica ed allusiva soltanto, come quella d’oggi». ⁴⁶ «Lirica ed allusiva», come la «poesia da sesta giornata» di cui parla Sciascia.

È nell’ultima frase dell’articolo, però, che viene racchiuso il senso ultimo della riflessione dell’intellettuale siciliano; questa sentenza, pur prendendo spunto da una comparazione critica della poesia italiana di ambito resistenziale con quella francese e con la tradizione poetica repubblicana della Guerra Civile spagnola, assume carattere di meditazione prettamente storica e politica. «Anche se vi si parla della poesia, della letteratura nata dalla “contemplazione” della Resistenza», spiega infatti il curatore Paolo Squillaciotti, «il discorso di fondo è quello che trova esplicazione nelle ultime righe: di una resistenza *non fatta* (e male) una volta per tutte, ma di una resistenza *da farsi, da fare*». ⁴⁷ Ecco affiorare dunque nell’articolo di Sciascia quel mito della Resistenza incompiuta – o, meglio, della Resistenza tradita – che in precedenza abbiamo individuato come narrazione fondante di una parte delle rivolte di piazza e della lotta armata. Il pensiero va ai già citati GAP e Brigate Rosse, ma anche alla protesta genovese “delle magliette a righe”, ai sanguinosi moti di Reggio Emilia (entrambi del 1960) e alla grande manifestazione sindacale tenutasi a Reggio Calabria il 22 ottobre del 1972 in seguito alla rivolta neofascista cosiddetta del “Boia chi molla” (esperienze che hanno lasciato grandi

⁴⁴ LEONARDO SCIASCIA, *La sesta giornata*, in ID., *Fine del carabiniere a cavallo. Saggi letterari (1955-1989)*, Milano, Adelphi, 2016, p.67.

⁴⁵ I. CALVINO, *La letteratura italiana sulla Resistenza*, cit., p.1494.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 1493-1494.

⁴⁷ L. SCIASCIA, *La sesta giornata*, cit., p.220.

tracce, più che nella letteratura, nel cantautorato popolare di lotta che andava affermandosi in quegli anni).⁴⁸ Tutti eventi di protesta che si facevano portavoce del bisogno di un compimento definitivo della Resistenza e dell’antifascismo in Italia, e che saranno successivamente decisivi a livello mitopoietico per la fondazione della lotta armata. «Tutta una corrente politica di ex partigiani e di militanti non aveva mai smesso [...] di coltivare una posizione politica fortemente critica sugli esiti della Resistenza, che avrebbe dovuto proseguire con uno scontro di classe generalizzato fino all’instaurazione di uno stato socialista [...]», leggiamo ne *L’orda d’oro*: da una parte «questi ex partigiani erano diventati anche un po’ mitici e immaginari, ma non c’è dubbio che almeno nel luglio ’60 erano riapparsi in piazza armati», e dall’altra «com’è ovvio questo immaginario si era anche sedimentato nelle nuove leve dei militanti di base».⁴⁹

Ciò che interessa questo studio però è la definizione di *sesta giornata* come categoria interpretativa della letteratura e non della storia del paese. A parte la constatazione politica, dalla soddisfacente definizione di Sciascia possiamo desumere l’immagine di un’epopea a posteriori, dove tra l’esperienza dell’autore e il testo scritto viene a fraporsi un diaframma che fa sì che la narrazione avvenga da lontano, o quantomeno attraverso una prospettiva obliqua; che è un po’ quanto avviene effettivamente in quello speciale romanzo della Resistenza che è il *Sentiero* di Calvino (eccezion fatta per il capitolo di Kim). Si tratta di attuare differenti strategie di distanziamento dell’autore dalla materia esperienziale che tenta di narrare, procedimenti stranianti che ritroviamo anche nella letteratura esaminata in questo studio. Senza ombra di dubbio, nel testo di Sciascia la *sesta giornata* allude a un opportunistico distanziamento temporale; ma può farsi anche metafora di una generale strategia di straniamento, che frapponga quello che abbiamo definito come un “diaframma” fra il vissuto e l’elaborazione letteraria dell’esperienza.

Strategie di distanziamento: Luciano Bianciardi, Leonardo Sciascia, Umberto Eco

In cosa consiste questo diaframma, nella pratica narrativa? Generalmente, la rivolta viene rappresentata in maniera obliqua, non viene mai approcciata di petto, ma di sbieco; si intravede dietro mascherature e allegorie; la materia viene dislocata in senso geografico e cronologico. Prendiamo tre autori che possono servirci da esempio, la cui opera attraversa tutto il ventennio letterario oggetto di questo studio: Luciano Bianciardi, Leonardo Sciascia e Umberto Eco.

⁴⁸ Due canzoni su tutte, *Per i morti di Reggio Emilia* di Fausto Amodei (1960) e *I treni per Reggio Calabria* di Giovanna Marini (1973).

⁴⁹ N. BALESTRINI, P. MORONI, *L’orda d’oro 1968-1977*, cit., p.400 e p.401.

All’inizio degli anni Sessanta, tutto l’afflato anarchico scaturito dall’inchiesta scritta a quattro mani con Carlo Cassola su *I minatori della maremma* e in particolare dall’episodio dell’esplosione del pozzo di Ribolla (dove persero la vita 43 minatori), viene gettato da Luciano Bianciardi (1922-1971) nella composizione del romanzo, ampiamente autobiografico, *La vita agra* (1962). Il giovane protagonista si trasferisce a Milano da una non ben precisata provincia in cui lascia moglie e figlioletto, con l’intento di vendicare i minatori morti in un incidente a causa della scarsa sicurezza sul lavoro. Egli vuole fare saltare in aria quattro palazzi, il mostruoso «torracchione», dell’azienda proprietaria della miniera, o, in alternativa, cacciarne gli occupanti (dipendenti dell’azienda) e renderli abitabili ad altre persone. La rivolta contro le aberrazioni del neocapitalismo, per quanto rivolta individuale, profezia e non narrazione del Sessantotto di là da venire, rimane però un progetto, che svanisce progressivamente dalla narrazione mano a mano che il protagonista, il quale trova un impiego come traduttore, si perde nel vortice della metropoli milanese, a sua volta inghiottita dalle dinamiche del boom economico degli anni Sessanta. Sul canto della rivolta prevale la critica di quel *Lavoro culturale* che dava il titolo al primo romanzo di Bianciardi (1957), il quale insieme a *L’integrazione*, 1962, e *La vita agra* va a comporre la cosiddetta “trilogia della rabbia”.

Anche nell’altro filone della narrativa dell’autore toscano, quello “risorgimentale”, è facile intravedere in filigrana la definizione di una fenomenologia della rivolta che difficilmente possiamo pensare slegata dai conflitti sociali del decennio del boom. Seppure non manchi l’intenzione didascalica e pedagogica, il racconto del Risorgimento di Bianciardi è sempre schierato, in una prospettiva “neo-garibaldina”⁵⁰ che all’interno del complesso scacchiere risorgimentale predilige i movimenti repubblicani e la lotta alle disuguaglianze sociali. Significativamente, nel romanzo pensato esplicitamente per un pubblico di ragazzi, *Daghela avanti un passo!* (1969, dove trova ampio respiro la narrazione delle Cinque Giornate milanesi che Sciascia utilizzava come primo termine dell’analogia con la Resistenza), troviamo una vera e propria lezione sulle dinamiche rivoluzionarie: parlando di Carlo Pisacane, «che aveva sognato la rivoluzione dei contadini» e che paradossalmente «finiva ucciso proprio per mano di quella plebe di cui anelava il riscatto», Bianciardi mette in risalto il contrasto con «il suo più fido compagno, Giovanni Nicotera [...] il quale fece poi una bella carriera politica, e diventò ministro dell’interno del governo italiano». Dal particolare rilevante che egli «fu un capo della polizia particolarmente duro nel domare le sommosse operaie», l’autore trae una dura lezione da trasmettere al giovane pubblico, cui si rivolge direttamente sospendendo la narrazione:

⁵⁰ Cfr. LUCIANO BIANCIARDI, *Ai miei cari compagni. Diario inedito di un neo-garibaldino*, Viterbo, Stampa Alternativa, 2007.

«ecco un’altra contraddizione su cui sarà bene riflettere un momentino: non sempre chi è rivoluzionario a vent’anni rimane rivoluzionario a sessanta».⁵¹

Ma anche nei romanzi sperimentali o comunque non esplicitamente didascalici di questo filone, l’ottica con cui Bianciardi legge il Risorgimento è molto esplicita; una chiave di lettura di cui troviamo traccia non solo negli interventi extradiegetici del narratore onnisciente, ma anche nei dialoghi. Per esempio, in una scena del primo romanzo garibaldino, incentrato per l’appunto sull’epopea dei Mille (*Da Quarto a Torino*, 1960), il patriota Giuseppe Cesare Abba cerca di convincere un giovane frate meridionale, padre Carmelo, a unirsi alla spedizione delle camicie rosse. Si sente dunque rispondere dall’uomo di chiesa che unire l’Italia non è condizione sufficiente, e che egli si auspica «una guerra non contro i Borboni, ma degli oppressi contro gli oppressori grandi e piccoli, che non sono soltanto a Corte, ma in ogni città, in ogni villa». Quando il militare puntualizza: «allora anche contro di voi frati, che avete conventi e terre dovunque sono case e campagna!», padre Carmelo, per nulla contrariato, esclama: «anche contro di noi; anzi prima che contro d’ogni altro! Ma col vangelo in mano e colla croce. Allora verrei!»⁵² (il che, senza voler forzare l’interpretazione, ricorda suggestivamente la pur successiva esortazione di Mao Tse-tung a “sparare sul quartier generale”).

Una certa autonomia dalla delega, non operaia ma repubblicana, viene rivendicata anche in *La battaglia soda* (1964), nella scena in cui due patrioti italiani discutono al caffè dell’alleanza con la Prussia di Bismarck: «“Eppure” intervenne allora il saggio Beppe Dolfi “le alleanze dovranno pur sempre farle le teste, magari plebee, magari senza corone, ma sempre teste, e il popolo dovrà seguire.” “Seguire le teste che s’è scelto lui, perdio” esclamò il Giannelli sempre più accaldato “e rompere la combutta dei tiranni, dalla quale non potrà mai venirci altro che male.”».⁵³

Un discorso ancora più complesso andrebbe fatto per il romanzo in cui questi due filoni si incontrano e si compenetrano: *Aprire il fuoco* (1969), ristampato poi nel 2008 secondo il volere originario dell’autore col titolo di *Le cinque giornate. Bisognerebbe anche occupare le banche*.⁵⁴ Il racconto dell’insurrezione milanese delle Cinque Giornate è visto qui, più che nella concreta dimensione della battaglia dietro le barricate, dalla prospettiva deformante di un personaggio autobiografico esiliato, dopo la rivolta antiaustriaca cui è seguita una veloce restaurazione, nell’immaginario paesino costiero di Nesci (la Rapallo dove si ritirò in effetti Bianciardi dopo la cocente delusione procuratagli da Milano). Ulteriore diaframma straniante, la vicenda risorgimentale

⁵¹ ID., *Daghela avanti un passo!*, in ID., *L’antimeridiano*, Milano, Isbn, 2005, pp. 1115-1306, pp.1182-1183.

⁵² ID., *Da Quarto a Torino*, in ID., *L’antimeridiano*, cit., pp.279-464, pp.378-379.

⁵³ ID., *La battaglia soda*, in ID., *L’antimeridiano*, cit., pp.735-923, p.866.

⁵⁴ ID., *Le cinque giornate. Bisognerebbe anche occupare le banche*, Viterbo, Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri, 2008.

viene ambientata nella Milano del 1959; e personaggi dell’attualità culturale italiana di quegli anni vanno a braccetto con i patrioti risorgimentali – Giorgio Bocca che scrive per il giornale di Carlo Cattaneo – in un contesto mondano che viene fortemente criticato dal protagonista. Egli ha infatti preso parte all’insurrezione vittoriosa, ma la constatazione di trovarsi, ben lungi da una rivoluzione permanente, di fronte a un semplice avvicendamento al potere di austriaci ed “eroi della sesta giornata”, lo getta in un peccato e disilluso sconforto; la narrazione a ritroso non può dunque che avvenire nella prospettiva di una sconfitta che si è già consumata. Ci troviamo immersi in un tono ironico, in una satira che non disdegna prendere di mira non solo in generale gli ambienti culturali italiani del boom, ma anche avversari precisi dello stesso Bianciardi. Qui si incontrano la critica della società del dopoguerra e la lettura neo-garibaldina del Risorgimento, rappresentata da un gruppo di partigiani che ha scelto la “linea emme” («cioè la lettera iniziale dei nomi dei teorici a cui essa parte si rifaceva, e cioè il Mazzini, il Marx, il Mao, il Min e il Marcuse»), o da «quelli che chiedevano la guerra di popolo condotta per bande, e a sostegno citavano l’autorità del Bianco, del Pisacane, del dottor Guevara e del Giap».⁵⁵ Questo dunque è forse il romanzo di Bianciardi in cui più si sono fatte sentire le rivolte del Sessantotto, la cui sconfitta viene in un certo modo profetizzata; ma, come vediamo, la materia narrativa dell’insurrezione non può che venire elaborata attraverso una complicata lente deformante la quale, se ben concede di cogliere la critica al capitalismo culturale e alla società italiana del boom economico, ci trattiene lontani da un’epica della rivolta. E del resto poco si sarebbe addetto un tono del genere allo sguardo precocemente deluso e disilluso dell’autore toscano.

Il *détournement* temporale viene non di rado utilizzato anche da Leonardo Sciascia (1921-1989), che spesso quando scrive di Inquisizione o di Settecento siciliano sta, manzonianamente, “dicendo di nuora perché suocera intenda”.⁵⁶ E infatti, «così succede appena si dà di tocco all’Inquisizione: molti galantuomini si sentono chiamare per nome, cognome e numero di tessera del partito cui sono iscritti»,⁵⁷ afferma nell’introduzione a *Morte dell’inquisitore* (1964), esplicitando la dimensione sovratemporale e analogica del rapporto tra Inquisizione ed eresia. Assume così un’identità definita un intero filone della sua produzione, che ha per protagonisti personaggi storici, «eretici non di fronte alla religione (che a loro modo osservavano o non osservavano) ma di fronte alla vita».⁵⁸

⁵⁵ *Ivi*, pp.70-71.

⁵⁶ «Romanzo che dice di nuora (Spagna) perché di suocera si possa intendere (Austria)», diceva Carlo Emilio Gadda de *I promessi sposi*, CARLO EMILIO GADDA, *Manzoni diviso in tre dal bisturi di Moravia*, in ID., *Saggi giornali favole e altri scritti*, a cura di LILIANA ORLANDO, CLELIA MARTIGNONI, DANTE ISELLA, Milano, Garzanti, 1991, pp.1176-1181, p.1176.

⁵⁷ L. SCIASCIA, *Morte dell’inquisitore*, Milano, Adelphi, 1992, p.8.

⁵⁸ *Ivi*, pp.116-117.

Spicca tra questi la figura di fra Diego La Matina, al centro dell’opera citata, macchiatosi dell’omicidio dell’inquisitore spagnolo a Palermo Juan Lopez de Cisneros. Dietro l’eresia religiosa, lascia intendere Sciascia, ci sono sempre motivi politici; anzi, l’eresia è il punto apicale di un pensiero che si ribella all’ingiustizia sociale. La dissidenza religiosa subisce un processo di astrazione che ne individua l’essenza nel ribellismo, e l’autore, con piglio illuminista, per comprendere le ragioni delle persecuzioni dell’Inquisizione va a scavare nella concretezza materiale dei rapporti di potere all’interno della Sicilia. Così, parlando del La Matina, «par facile poter formulare l’ipotesi che dalla rivolta contro l’ingiustizia sociale, contro l’iniquità, contro l’usurpazione dei beni e dei diritti, egli sia pervenuto, nel momento in cui vedeva irrimediabile e senza speranza la propria sconfitta, e identificando il proprio destino con il destino dell’uomo, la propria tragedia con la tragedia dell’esistenza, ad accusare Dio».⁵⁹ Una lettura che vale alla lettera per l’epoca descritta in *Morte dell’Inquisitore*, ma che si riveste di carica metaforica quando lo sguardo si sposta sul presente dell’autore; il quale non manca di inserire a intermittenza nel testo alcuni ammiccamenti al lettore, come a ricordare che, anche quando si parla del Seicento siciliano, il punto di riferimento che accompagna come un basso continuo la narrazione è il presente o il passato recente. Nel ribadire la suggestiva carica rivoluzionaria dell’eretico nelle sopravvivenze mitiche e folkloristiche della sua figura, Sciascia lo paragona per esempio al bandito Salvatore Giuliano e al processo mitopoietico che aveva subito il suo personaggio nella cultura popolare siciliana: «nella fantasia e nel sentimento del popolo fra Diego era diventato un brigante: calato nella serie che da secoli dura ininterrotta, fino a Salvatore Giuliano; uno di quegli uomini pacifici cui l’onore familiare o il bisogno arma improvvisamente la mano, e si levano alla vendetta; e costretti poi alla campagna si dedicano a taglieggiare i ricchi e a beneficiare i poveri».⁶⁰

Così, anche quando ne *I pugnatori* (1976) Sciascia si ritrova a descrivere con la minuzia dello storiografo la misteriosa serie di attentati all’arma bianca avvenuti ai danni di inermi passanti a Palermo durante la notte dell’1 ottobre 1862, egli non può evitare di riferirsi al presente, suggerendo in nota che «la “strategia della tensione” la si stava appunto inventando in quel momento»;⁶¹ e nel seguito del libro, parlando di un “filoborbonismo” di ritorno, cioè successivo alla cacciata dei Borboni dall’isola, non mancano neanche le comparazioni con quel fascismo sopravvissuto alla Resistenza negli «eroi della sesta giornata».

Le operazioni d’archivio di Sciascia, dunque, sono sempre compiute con un occhio al presente, e gli avvenimenti del passato vengono stilizzati fino a ottenere uno schema interpretativo che sia utile

⁵⁹ *Ivi*, p.93.

⁶⁰ *Ivi*, pp.98-99.

⁶¹ L. SCIASCIA, *I pugnatori*, Milano, Adelphi, 2003, p.18, n.1.

per l’attualità; ma questo è un procedimento che si può estendere anche alla narrativa di invenzione. Se infatti nell’ambito del saggio storico l’unica dislocazione che si può operare è quella temporale, il romanzo o il racconto lungo aprono nuove possibilità, altre forme di straniamento. Movimenti di rinnovamento sociale sono rappresentati anche ne *Il consiglio d’Egitto* (1963), dove l’insurrezione giacobina pianificata da Francesco Paolo Di Blasi si incrocia con l’opera di sabotaggio e contraffazione contro-culturale dell’abate Giuseppe Vella (il tutto nella Sicilia della fine del Settecento); anche qui vi è solo un accenno alla rivolta – stroncata peraltro sul nascere – ambientata in un’altra epoca.

Nel successivo *Il contesto* (1971) non solo l’insurrezione rimane sullo sfondo a delineare il panorama degli “anni di piombo”, ma ci troviamo di fronte a un’altra strategia di distanziamento, la dislocazione geografica: gli intrighi di palazzo e le lotte di strada dell’Italia di quegli stessi anni vengono trasferite in un fittizio paese del Sudamerica, ricostruito nell’immaginario del lettore unicamente dal suono dei nomi dei personaggi e delle località dove è ambientata la vicenda. La dislocazione, oltre a fornire in certo qual modo un carattere di universalità al paradigma del potere proposto da Sciascia (un potere che ingloba e sussume la contestazione), serve a ottenere paradossalmente un effetto comico; e difatti l’autore identifica il romanzo sin dal titolo come *Una parodia*, che non intrattiene un rapporto intertestuale con un’altra opera di finzione, ma piuttosto con la realtà, nel senso «d’une œuvre qui aurait pu, dans un autre temps et dans un autre lieu que la société italienne des années 1970, être sérieuse». ⁶²

Parlando d’intertestualità, anche la riscrittura rientra nel novero delle differenti strategie di distanziamento utilizzate da Sciascia per parlare del presente: anche se nel *Candido* non c’è traccia di raffigurazione della rivolta, il testo può fornire un utile esempio per comprendere l’intertestualità come strategia di distanziamento. Si tratta solo di *Un sogno fatto in Sicilia*, ⁶³ è vero; ma la riscrittura del *conte philosophique* di Voltaire permette all’autore siciliano, in un anno cruciale come il 1977, di raccontare la propria parabola di intellettuale all’interno del panorama politico del suo tempo, e in particolare la sua formazione e il suo progressivo distacco dal Partito Comunista. Lo “schermo protettivo” non è dunque dato soltanto dalla dimensione onirica cui accenna il sottotitolo, ma anche dalla pratica intertestuale della riscrittura. Se infatti la letteratura (in un’accezione ampia che include anche la letteratura filosofica) fa capolino a intermittenza nelle opere di Sciascia sotto forma di citazione implicita o esplicita (nelle opere narrative come nei *pamphlets* storici), questa non è solo strumento per interpretare la realtà, ma anche atto di distacco: la letteratura serve a comprendere meglio la realtà perché permette di guardarla da una prospettiva esterna, ma anche, in qualche modo,

⁶² P. GIRARD, L. SCOTTO D’ARDINO, J. ZANCARINI, *op. cit.*, p.281.

⁶³ L. SCIASCIA, *Candido, ovvero un sogno fatto in Sicilia*, Torino, Einaudi, 1977.

di de-realizzarla, di allontanare una materia esperienziale difficilmente accettabile da chi scrive o da chi legge.

Per chiudere questa rapida carrellata sulle strategie di distanziamento nella rappresentazione della rivolta tra gli anni Sessanta e Ottanta, è opportuno accennare brevemente a *Il nome della rosa* di Umberto Eco (1932-2016), che rappresenta un caso veramente paradigmatico. Com’è noto, infatti, una delle stratificate e molteplici chiavi di lettura del romanzo è la corrispondenza analogica tra il Medioevo e l’attualità dell’autore, che risponde a un’attitudine umoristica propria di Eco testimoniata in molti saggi antecedenti all’opera (come ad esempio *I fratelli del libero festival*, in *Dalla periferia dell’Impero*, 1977, e *Sette anni di desiderio*, 1983). Possiamo porre l’accento, in particolare, su quell’analogia tra eresia religiosa e dissidenza politica chiaramente desunta da Sciascia, ricordando *en passant* l’insegnamento impartito da Ubertino da Casale ad Adso di Melk per cui «l’eresia si sposa alla rivolta contro i signori, in molti casi»⁶⁴ (efficace riassunto dello schema interpretativo sciasciano). *Il nome della rosa*, dunque, «è anche un “racconto ideologico a chiave”, cioè un romanzo politico», come riconosce Marco Belpoliti; e, particolare che può interessare maggiormente questa ricerca, vi troviamo rappresentate le vicende di «fraticelli eretici ed ex dolciniani che sono la caricatura medioevale dei rivoluzionari e degli extraparlamentari degli anni Settanta, oltre che naturalmente dei brigatisti».⁶⁵ Il monologo di frate Remigio, in effetti, potrebbe davvero essere pronunciato da uno degli ex brigatisti intervistati da Sergio Zavoli ne *La notte della Repubblica*:

Noi volevamo un mondo migliore, di pace, di gentilezza, e la felicità per tutti, noi volevamo uccidere la guerra che voi portate con la vostra avidità, perché ci rimproverate se per stabilire la giustizia e la felicità abbiamo dovuto versare un po’ di sangue...è...che non ce ne voleva molto, per far presto, e valeva la pena di fare rossa tutta l’acqua del Carnasco.⁶⁶

Parlando di «caricatura» (che rimane una forma di intertestualità), Belpoliti mette l’accento sull’effetto comico di questo accostamento. Non si tratta quindi unicamente di una dislocazione temporale, ma di una strategia di de-realizzazione più complicata: il distanziamento temporale si accompagna a una sorta di riscrittura parodistica del presente, depotenziando in qualche modo il legame con la realtà dei fatti, all’interno di una visione che si mantiene nei ranghi di un ottimismo progressista e perde potenzialità di critica radicale. E del resto, lo stesso Eco, raccontando

⁶⁴ UMBERTO ECO, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1980, p.229.

⁶⁵ M. BELPOLITI, *Il caso Moro*, in ID., *Settanta*, cit., pp.3-51, p.45

⁶⁶ U. ECO, *op. cit.*, p.

l’elaborazione del romanzo ad Alessandra Fagioli, sottolineava l’aspetto ludico di questo gioco di specchi tra il medioevo e l’attualità, senza la bussola di «un’intenzione precisa»:

[...] mi erano capitati alcuni documenti estremamente affascinanti sulle lotte pauperistiche dell’epoca. Nel corso della narrazione mi accorsi che emergevano – attraverso questi fenomeni medievali di rivolta non organizzata – aspetti affini a quel terrorismo che stavamo vivendo proprio nel periodo in cui scrivevo, più o meno verso la fine degli anni Settanta. Certamente, anche se non avevo un’intenzione precisa, tutto ciò mi ha portato a sottolineare queste somiglianze, tanto che quando ho scoperto che la moglie di Fra’ Dolcino si chiamava Margherita, come la Margherita Cagol moglie di Curcio, morta più o meno in condizioni analoghe, l’ho espressamente citata nel racconto. Forse se si fosse chiamata diversamente non mi sarebbe venuto in mente di menzionarne il nome, ma non ho potuto resistere a questa sorta di strizzata d’occhio con il lettore.⁶⁷

Anche Franco Fortini, recensendo i saggi di Eco dove viene operato il parallelismo tra medioevo e anni Settanta, avanzava del resto il sospetto che l’autore si scegliesse «la barriera artificiale indotta dalla brevità dell’articolo per non dover arrivare, passo passo, ad ammettere la parte dell’ombra».⁶⁸ Nella forma lunga del romanzo la questione non è tuttavia mutata, e la strategia di distanziamento adottata da Eco rivelerebbe dunque sempre una sorta di rimozione: questa lente comica che ci fa guardare l’attualità dal Medioevo tende in qualche modo a obliterare l’aspetto tragico degli avvenimenti e, in generale, la dimensione concreta della lotta politica e della rivolta. Siamo in un altro campo, in un testo che gioca secondo regole differenti: anche Girard, Scotto d’Ardino e Zancarini riconoscono che «une littérature militante issue de ces mêmes années», – qui i tre studiosi pensano a *Porci con le ali* (1976) di Marco Lombardo Radice e Lidia Ravera⁶⁹, «où s’exprimait avec brio et ironie la thèse “le personnel est politique” et où se mêlaient désir de révolution et libération sexuelle» – «n’a pas le même statut qu’un roman écrit quelques années plus tard (1980) par Umberto Eco, *Le Nom de la rose*, métaphore cryptée des “années de plomb” et de l’échec du gauchisme italien».⁷⁰

Non è mancato però chi, invece, ha intravisto proprio in questo intrecciarsi di *détournements* un potenziale di critica radicale. In anni molto recenti, lo scrittore Roberto Bui, del collettivo Wu Ming

⁶⁷ ALESSANDRA FAGIOLI, *Il romanziere e lo storico*, in «Lettera Internazionale», 75, 2003, <<http://letterainternazionale.it/testi-di-archivio/il-romanziere-e-lo-storico/>> (8 novembre 2017).

⁶⁸ M. BELPOLITI, *Il caso Moro*, cit., p.47.

⁶⁹ ROCCO E ANTONIA (MARCO LOMBARDO RADICE, LIDIA RAVERA), *Porci con le ali. Diario sessuo-politico di due adolescenti*, Roma, Savelli, 1976.

⁷⁰ P. GIRARD, L. SCOTTO D’ARDINO, J. ZANCARINI, *op. cit.*, p.277.

(alias Wu Ming 1), a margine di una polemica intrattenuta con Tiziano Scarpa sulle pagine de «Il primo amore» in merito relazione tra *engagement* e postmoderno, forniva la seguente interpretazione del testo di Eco:

siamo poi sicuri che la frase “Di ciò di cui non si può parlare, si deve narrare”, presente nel risvolto della 1a edizione de *Il nome della rosa*, fosse riferita solo agli studi sulla svalutazione del comico, e non anche a quanto accadeva in Italia nel periodo 1977-1979? Siamo sicuri che *Il nome della rosa* non sia anche una denuncia figurata delle leggi speciali, dell’emergenza anti-terrorismo, della repressione dei movimenti? Siamo sicuri che, parlando del riso e dello humour, Eco non stesse parlando anche di fenomeni come A/Traverso e Radio Alice, che egli aveva visto da vicino a Bologna nel ‘77, nei giorni della jacquerie “mao-dadaista”?⁷¹

Probabilmente, nel costruire questa ipotesi esegetica, Wu Ming 1 vede nel *Nome della rosa* il riflesso dell’architettura di significati con cui è stato costruito il primo romanzo del collettivo, *Q* (1999, uscito a firma Luther Blissett) che si basava su un analogo *détournement* per cui le rivolte contadine ed ereticali della Germania del Cinquecento venivano raccontate come se si stesse parlando dei movimenti anticapitalisti della seconda metà del Novecento; un procedimento che, al contrario di quanto accade nel romanzo di Eco, si iscriveva in un preciso orizzonte politico e nel quadro più generale di un’operazione mitopoietica transmediale. Il critico Andrea Cortellessa, recensendo il romanzo di Luther Blissett, lo tacciava però di “nicodemismo”, notando che la dislocazione temporale indebolisce il messaggio di critica radicale: «se è nella tradizione del romanzo storico il *détournement* allusivamente attualizzante delle vicende narrate», secondo il critico «in *Q* la “copertura” nicodemistica fa perfettamente ombra alla sua sostanza rivoluzionaria». ⁷²

Quest’affermazione sarebbe in parte da rivedere per il romanzo di Luther Blissett, che, come abbiamo accennato, ha alle spalle un’intenzione politica precisa e va inquadrato nell’ambito di una mitopoiesi di movimento, ma può essere accolta *in toto* per quanto riguarda Umberto Eco e gli autori che abbiamo trattato in precedenza, con alcuni distinguo: il potenziale critico di un testo va ovviamente verificato anche in base alla ricezione. Nel caso del romanzo storico, caso basilare tra le

⁷¹ WU MING 1, *Wu Ming/Tiziano Scarpa: Face Off. Due modi di gettare il proprio corpo nella lotta. Note su affinità e divergenze, a partire dal dibattito sul NIE*,

<https://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/Wu_Ming_Tiziano_Scarpa_Face_Off.pdf> (8 novembre 2017), p.17, n.53.

⁷² ANDREA CORTELLESA, *Ipocalittici o integrati. Romanzo a chiave di un falsario collettivo con ambizioni di conflitto sociale*, in «L’indice dei libri», 7/8, anno XVI, luglio/agosto 1999, <http://www.lutherblissett.net/archive/444_it.html>, (8 novembre 2017).

varie forme di distanziamento che abbiamo intravisto, Giorgio Mascitelli parla di una ricezione politica quando si va a ricercare «nel passato un paradigma e una matrice del presente», per cui «il passato diventa un esempio [...] come modello in negativo di un’operatività o di una logica del potere e in positivo dell’opposizione a esso», quando «c’è nel passato qualcosa che è ancora attivo e agisce». Nel rapporto tra testo e lettore allora, a quest’ultimo viene richiesto «di prendere partito rispetto alla realtà che vive e di farsi carico della parte non pacificata della storia narrata». ⁷³ Ed è difatti anche questo uno scarto tra una letteratura “da sesta giornata” e le narrazioni che intendiamo trattare nel presente studio: si intende infatti vagliare la portata mitopoietica della letteratura della rivolta, che intrattenga coi fatti del decennio lungo lo stesso rapporto che *Spartakus* intrattiene con l’insurrezione degli spartachisti. Se dunque una vocazione alla ricezione mitopoietica, nel senso di un impulso alla lotta (o alla rifondazione, com’era nell’epica resistenziale), si può ancora intravedere in Bianciardi (pensiamo alla sua produzione risorgimentale e didattica) e in Sciascia, questa svanisce nel ghigno con cui Umberto Eco, dichiaratamente, decide di tratteggiare i fraticelli di Dolcino come se fossero le Brigate Rosse.

Abbiamo dunque rapidamente esaminato una serie di opere dove il momento epifanico della rivolta non è rappresentato, è visto allusivamente o trasposto nel tempo e nello spazio, per dimostrare quanto sia difficile trovare un romanzo che si sia incaricato di narrare le rivolte del lungo Sessantotto italiano. Eppure, al di là di queste forme di straniamento mediante il *détournement* storico e geografico, un canto della rivolta esiste: esistono cioè alcuni testi dove l’insurrezione in senso jesiano è stata effettivamente rappresentata, con la sua qualità mitologica. La tesi di questo studio è però che, anche in questo caso, sebbene meno grossolano del *détournement*, abbia agito un diaframma, una strategia di distanziamento dalla materia esperienziale che si vuole tramandare in forma romanzesca; e che questo distanziamento sia dovuto al funzionamento di un dispositivo narrativo: la “macchina mitologica”. Prima di addentrarci tra i suoi ingranaggi, è bene però delineare il campo d’indagine e individuare i testi che possono risultare utili a una ricerca di questo tipo.

⁷³ GIORGIO MASCITELLI, *Per una ricezione politica del romanzo storico*, in «Nazione Indiana», 9 novembre 2017, <<https://www.nazioneindiana.com/2017/11/09/ricezione-politica-del-romanzo-storico/>> (16 novembre 2017).

1.3 Rivolta, linguaggio e straniamento

Definizione del campo

Abbiamo visto dunque come sia un'operazione tutt'altro che semplice e immediata raccogliere un *corpus* di testi romanzeschi che abbiano al loro centro la rappresentazione diretta delle rivolte del decennio lungo. Quest'assenza è dovuta a diversi motivi che vanno inquadrati in una precisa contingenza storico-culturale, tra la crisi della figura dell'intellettuale in Italia a partire dagli anni Sessanta e il netto prevalere dell'azione politica sulla rappresentazione letteraria sostenuta da quei soggetti che avrebbero potuto farsi carico di questa impresa artistica; sarà dunque necessario scavare a fondo per trovare le eccezioni a una simile tendenza generale, correggendo in parte anche l'obiettivo della ricerca per potere definire un campo di indagine preciso, strettamente letterario.

La diagnosi dell'assenza del gesto di supporto alla rivolta non si può d'altronde estendere *tout court* ad altri domini artistici. Pensando per esempio al fumetto, basterebbe ricordare il *Pentothal* opera prima di Andrea Pazienza, dove gli avvenimenti più violenti del Settantesimo bolognese – vissuti attraverso l'esperienza del protagonista eponimo, ma non senza rappresentazioni corali – sono trasposti direttamente nei disegni. Significativa la tavola in cui viene rappresentata la rivolta dell'11 e 12 marzo 1977 avvenuta nella zona universitaria della città, durante la quale un proiettile sparato ad altezza d'uomo uccise il giovane studente di medicina Francesco Lorusso, militante di Lotta Continua. Pazienza rappresenta in primo piano il volto del suo protagonista che pensa «Tagliato fuori...sono completamente tagliato fuori...», mentre sullo sfondo la rivolta si concretizza in tre distinti elementi visivi: una radiolina che manda gli appelli di Radio Alice al raduno dei manifestanti, un carro armato simbolo della repressione e uno striscione che recita «Francesco è vivo e lotta insieme a noi». Il fumettista marchigiano si sente però in dovere di esplicitare in una nota che occupa un terzo della pagina, giustapposta a questo affastellamento dinamico di simboli:

Mentre lavoravo a queste tavole, nel mese di Febbraio '77, ero convinto di disegnare uno sprazzo, sbagliando clamorosamente perché era invece un'inizio. [*sic*]

Ne avessi avuto il sentore, avrei aspettato e disegnato questo bel marzo.

Così mi trovo di colpo a non saper più bene che fare.

Ho già consegnato tutto il materiale a Linus venti giorni fa, ma cristo sono cambiate tante cose nel frattempo e tante altre cambieranno sino al giorno in cui il fumetto sarà pubblicato [*sic*] che mi sento male e mi do del coglione per non averci pensato. Cioè disegnare fumetti non è come scrivere per un quotidiano.

Se capite cosa intendo.

Allora disegno questa tavola qui e provo a portarla a Linus in sostituzione dell'ultima pagina originale, sperando di fare in tempo.

L'ultima tavola originale aveva al posto del "Fine" di prassi in basso a destra un "Allora è la fine", che suona decisamente male.

Madonna, vi giuro, credevo fosse uno sprazzo, era invece un inizio. Evviva! Andrea Pazienza, 16 marzo '77.¹

Ovviamente, se «disegnare fumetti non è come scrivere per un quotidiano», tanto più scrivere un romanzo non è come disegnare fumetti. L'esempio di *Pentothal* ci ricorda però la necessità, sentita da alcuni autori direttamente coinvolti nei fatti, non solo di rappresentare la rivolta, ma anche di supportarla con il gesto artistico, come ben esplicitato dall'«Evviva!» con cui Pazienza chiude la nota, che si rivolge verosimilmente a chi stava dietro quelle barricate di via Zamboni a Bologna.

Vista dunque la difficoltà di raccogliere un consistente numero di testi letterari che rappresentino direttamente la rivolta, lo studio si propone di analizzare le narrazioni immerse in quel contesto storico che trattino il rapporto con l'azione politica e soprattutto che abbiano una portata mitopoietica, di supporto narrativo a tale azione: all'interno di questo *corpus* sono naturalmente incluse quelle eccezioni alla tendenza generale cui si è accennato, ossia quegli autori che hanno romanizzato le barricate, le occupazioni, le insurrezioni, i cortei. Se vi è stato poi, per quanto flebile, un gesto letterario di sostegno mitopoietico alle lotte degli anni Sessanta-Settanta, non vi è mancata una demitizzazione, una decostruzione di quei miti che si intendeva edificare; e tanto più interessante sarà descrivere il rapporto tra questo canto e controcanto. Attraverso quali criteri ci possiamo dunque avvicinare alla definizione di un alternativo campo d'indagine? Quali romanzi possono aiutare a comprendere storicamente l'immaginario mitologico sessantottesco legato alla rivolta, che veniva artisticamente prodotto pressoché nei medesimi anni del decennio lungo, da autori che in tale atmosfera erano immersi?

Innanzitutto, è fondamentale definire un criterio cronologico, che incroci sia la data di pubblicazione delle opere, sia la data di nascita degli autori. La ricerca intende infatti esaminare opere composte sul momento, quando la lotta era ancora viva e ancora viva era la necessità di supporto all'azione; non apologie, nostalgie successive, rimpianti dettati dal senno di poi o semplici inclusioni degli avvenimenti storici in un'ottica di letteratura di genere. Prendiamo in considerazione dunque un ampio trentennio, tra il 1960 e il 1990, che va dall'inizio delle lotte – come abbiamo accennato, il Sessantotto inizia almeno un lustro prima dell'anno eponimo, e già nei primi anni Sessanta le

¹ ANDREA PAZIENZA, *Le straordinarie avventure di Pentothal*, Roma, Fandango, 2016, p.28.

tematiche affrontate nella “trilogia della rabbia” di Luciano Bianciardi suonano come una preconizzazione dello scontro violento – all’inizio del riflusso ideologico (la data-simbolo è il 1980, giorno della cosiddetta “marcia dei Quarantamila” che segnava la fine della contestazione operaia); con qualche anno di strascico che permette di includere opere che non possiamo non considerare come scritte ancora “a caldo”.

In quest’ottica, risulterà opportuno anche adottare un criterio generazionale per quanto concerne gli autori: ci si concentrerà in particolare sulle opere di scrittori nati tra gli anni Trenta e la prima metà degli anni Quaranta del Novecento, quindi su chi presumibilmente, per ragioni anagrafiche, ha vissuto in pieno gli eventi del decennio lungo, avendo venti o trent’anni all’inizio del periodo. Non si vuole con ciò proporre l’idea di una generazione di artisti che abbia al suo interno caratteri di intrinseca omogeneità formale e contenutistica dovuta alla comunanza anagrafica, ma solo delimitare con un criterio oggettivo il campo di una ricerca che vuole occuparsi di opere scritte “da dentro” i movimenti; e d’altronde questo criterio non va applicato in maniera rigida, per permetterci di includere anche autori nati in altre decadi e potere così evidenziare le differenze tra queste diverse generazioni nella rappresentazione della rivolta: non a caso abbiamo individuato quella di Bianciardi, nato nel 1922, come una “premonizione”.

Si tratta d’altronde di autori che incarnano profondamente la crisi degli intellettuali radicata nei mutamenti profondi degli anni Sessanta, ed è qui forse lo scarto più evidente rispetto alle generazioni precedenti: Calvino, Sciascia e Pasolini (nati tutti e tre all’inizio degli anni Venti), per citare tre autori che abbiamo utilizzato come riferimenti critici e interpretativi, hanno ancora quella fiducia nella letterarietà e quella capacità di presa di parola che cominceranno a venire meno ai loro successori; ed è evidente nei loro commenti un certo lucido distacco dagli eventi: quello che permette a Pasolini di scrivere tanto *Il PCI ai giovani* così come la citata *Lettera al Presidente del Consiglio*.

Proprio queste differenti posture critiche assunte dai diversi attori della scena letteraria italiana di quegli anni evidenzia però il fatto che il criterio generazionale, di cui pure usufruiremo per schematizzare diverse tendenze nel corso di questa ricerca, non va assunto come puro dato biologico: per quanto possa essere suggestivo mettere in correlazione la materia storica rappresentata nelle opere, le modalità della rappresentazione stessa e il decennio di nascita dell’autore, ciò significa cedere a un’ottica meccanicistica. Non esiste un rapporto automatico di conseguenza e causa tra rappresentazione e biografia; e quest’ultima non va intesa come dato biologico, ma semplicemente come collocazione personale nell’ambito di un ampio discorso che animava la scena di quegli anni. Intendiamo pertanto il criterio generazionale non come fatto positivo, bensì come costruzione discorsiva, cui i singoli autori, anche a seconda della loro appartenenza anagrafica, aderiscono di più o di meno. Anche l’apparentamento delle posture di Pasolini, Sciascia e Calvino, per fare un esempio,

in rapporto contrastivo con quella di Nanni Balestrini, non è che una costruzione discorsiva; o meglio, il frutto di una complessa interazione tra differenti discorsi. Un altro prodotto della macchina mitologica del Sessantotto, insomma; ma ciò non significa certamente sminuirne l'influenza sulla materia letteraria.

Fare i conti con la Neoavanguardia

Intersecando i criteri che abbiamo elencato, dunque, il punto di riferimento da cui partire per tracciare i confini del campo di ricerca non può che essere la Neoavanguardia; o meglio, non tanto la Neoavanguardia in sé, non tanto le vicende del Gruppo 63 nello specifico, quanto diversi autori che si sono formati nella Neoavanguardia o che quantomeno ne hanno attraversato le esperienze artistiche con esiti spesso divergenti. Ben lungi dal dichiarare il Gruppo 63 fenomeno letterario più rappresentativo del Sessantotto o degli anni Sessanta in Italia (od “organico” in qualche modo ai movimenti), ci sembra però che uno studio come questo debba proprio partire da quell'esperienza per mappare le narrazioni delle rivolte, considerando le corrispondenze omologiche tra il Gruppo e la contestazione. Se la Neoavanguardia – come recitava un popolare *refrain* oggi caduto in disuso – non ha prodotto che atti di convegni, essa ha comunque accentrato l'attenzione del dibattito letterario sulla “manutenzione del linguaggio” e ha formato alcuni scrittori che, talvolta prendendo nettamente le distanze dal Gruppo, hanno rappresentato direttamente la rivolta. Rivolta e linguaggio sono le parole chiave del presente elaborato, e sono anche parole chiave della ricerca letteraria della Neoavanguardia, che proprio attraverso tali concetti stabilisce una corrispondenza omologica con i movimenti di protesta. Trovando riduttivo però limitare il campo a scrittori che hanno attraversato i lavori del Gruppo, questo non sarà che il *focus* della ricerca, il paradigma microcosmico in base al quale ricostruire una mappa delle narrazioni della rivolta a partire dalla metà degli anni Sessanta.

Per quanto riguarda il rapporto tra avanguardia e Sessantotto, al di là delle esperienze isolate dei grandi scrittori nati negli anni Venti che abbiamo citato in più luoghi, il Gruppo 63 rappresenta il più significativo momento di confronto collettivo con le intemperie storiche e culturali. Questo perché, nella ricostruzione di Umberto Eco, la nascita della Neoavanguardia è «un evento generazionale», dunque profondamente immerso nel suo tempo, con tutte le conseguenze: il gruppo è costituito da «giovani formati negli anni cinquanta, gli anni della grande pace e del ventennio bianco, quando le lotte universitarie erano nel chiuso tepore degli organismi rappresentativi, e lo spazio esterno era quello della burocrazia partitica, o un impegno privato di approfondimento culturale». ² Al contrario

² U. ECO, *Pesci rossi e tigri di carta*, in N. BALESTRINI (a cura di), *Quindici. Una rivista e il Sessantotto*, Milano, Feltrinelli, 2008, pp.384-398, p.385.

dei predecessori maturati durante il ventennio fascista e la guerra civile, «noi», dice Eco, «siamo arrivati alla Liberazione e alla rinascita del paese che avevamo chi dieci, chi quattordici, chi quindici anni [...] siamo stati una generazione che ha iniziato a entrare nell'età adulta quando tutte le opportunità erano aperte, ed eravamo pronti a ogni rischio, mentre i nostri maggiori erano ancora abituati a proteggersi l'uno con l'altro».³ Il Gruppo 63 è formato da autori che incarnano dunque il profondo mutamento economico e sociale del secondo dopoguerra, terreno fertile su cui germogliano le proteste del Sessantotto.

Si tratta inoltre – e questo va riconosciuto come tratto peculiare della Neoavanguardia – di un momento di confronto collettivo, l'unico forse in ambito artistico, che si sovrapponeva a quello politico delle assemblee e delle occupazioni nelle università e nelle fabbriche: in questa caratteristica risiede la fondamentale corrispondenza omologica con la struttura della contestazione sessantottesca. Se questa trovava la sua unità minima nell'assemblea, la stessa cosa accadeva per il Gruppo, che sin dal convegno di Palermo del 1963 si costituì sotto forma di riunioni in cui ognuno degli autori invitati sottoponeva le proprie opere recentemente pubblicate o ancora in cantiere al giudizio del collettivo, impostando in questo modo un dibattito, non di rado molto animato, strettamente attinente ai testi.

La dimensione collettiva e l'appartenenza generazionale sono poi direttamente correlate, e concorrono a individuare la Neoavanguardia come espressione letteraria della contestazione prima della contestazione stessa. Tale relazione è riconosciuta come strutturale anche da alcuni membri, se il critico Fausto Curi, in un convegno tenutosi in occasione del quarantennale della nascita del Gruppo 63, individuava proprio nel «lavoro collegiale» degli scrittori «una delle risposte al costituirsi della società di massa». Tra le innovazioni del gruppo «c'è l'aspetto antagonistico nei confronti della borghesia e della cultura più strettamente legata alla borghesia, ma c'è anche qualcosa di altrettanto importante e nuovo, c'è appunto questa collegialità», per cui «lo scrivere non è più o non può più essere un atto solitario, ma diventa un'operazione che subisce la verifica di un insieme di soggetti i quali controllano il lavoro di un singolo, mentre questo lavoro si fa».⁴ Lo stesso Eco d'altronde in un'intervista del 2013 trovava proprio nel cataclisma sociale maturato in seno al boom economico il sostrato adatto per l'aggregazione; ma proprio il carattere politico di questa aggregazione finì per prevalere su quello artistico, e questa, come vedremo, è una delle cause della spaccatura del gruppo. Per lo studioso nato ad Alessandria, «l'ultima possibilità data a una generazione di fare gruppo fu il '68, ma non era un gruppo letterario bensì politico. Diciamo che molte di quelle energie che in un'altra

³ AA. VV., *Il gruppo 63 quarant'anni dopo*. Bologna, 8-11 maggio 2003. *Atti del convegno*, Bologna, Pendragon, 2005, p.33.

⁴ *Ivi*, p.45.

epoca sarebbero confluite in un'attività letteraria allora confluirono nella politica».⁵ In ogni caso, un tentativo di collettivismo artistico in senso antagonista ci fu; e questo rappresenta un dato significativo per chi vada in cerca di una corrispondenza tra lotte del Sessantotto ed elaborazione letteraria.

Una piena coscienza di tale correlazione tra contestazione e Neoavanguardia si ritrova anche negli scritti di quegli anni, mostrata in particolare da Edoardo Sanguineti. Egli utilizza proprio il termine «omologia» allorché, nel 1966, descrive in un articolo la natura delle relazioni tra *Avanguardia, società, impegno*: «l'avanguardia si costituisce, alle radici, nella forma della contestazione, e [...] tale contestazione, nell'atto stesso in cui si genera sul terreno estetico, mette in causa, immediatamente, la struttura tutta dei rapporti sociali». Per quanto il Gruppo possa covare le ambiguità che vedremo in seguito, ne risulta che «la dialettica di ordine e di avventura, su cui tipicamente si fonda l'avanguardia, non soltanto si verifica insieme, organicamente, a livello dell'arte e a livello dei rapporti economico-sociali (non per elegante analogia, ma per solida omologia, strutturalmente insomma) ma è, per così dire, interiorizzata, in quello che è l'aspetto economico-sociale, dall'aspetto estetico stesso».⁶ Una relazione del tutto simile è poi quella descritta a posteriori anche dal critico Andrea Cortellessa: secondo i dettami della scienza della cultura di Jurij Michajlovič Lotman, «in questi momenti climaterici della storia, la serie della “realtà” e quella della “cultura” (altri avrebbe detto, forse, “struttura” e “sovrastuttura”) si intersecano producendo un attrito, una frizione; le scintille che se ne sprigionano generano una luce, intermittente quanto rivelatoria, su entrambe le “serie”». Pertanto «la realtà viene interpretata dalla cultura, ma anche la cultura viene messa alla prova dal suo confronto con la realtà», soprattutto «allorché non di un singolo pensiero o manufatto artistico si tratti, prodotto di un “io” isolato”, bensì di uno spazio, organizzato in maniera complessa, di molteplici “io” reciprocamente correlati”» (quella dimensione collettiva dell'elaborazione artistica peculiare dell'avanguardia cui abbiamo accennato).

Alla luce di questi postulati culturali, il critico riconosce dunque come l'esplosione culturale sessantottina non possa che andare a occupare quello spazio che era stato aperto a partire da pochi anni prima dal Gruppo 63. «Negli anni in cui si apre la “finestra” descritta», dice Cortellessa, «nel nostro paese un simile “spazio letterario” e anzi culturale (dalla pronunciata articolazione interdisciplinare in effetti) c'era, e in piena attività: la neoavanguardia».⁷ Per queste corrispondenze

⁵ MARCO FILONI, *Eco: noi ragazzi del 63, avanguardia da vagone letto*, in «Il Venerdì di Repubblica», 1 febbraio 2013, <http://www.repubblica.it/venerdi/interviste/2016/02/20/news/umberto_eco_noi_ragazzi_del_63-134139659/> (7 dicembre 2017).

⁶ EDOARDO SANGUINETI, *Avanguardia, società, impegno*, in ID., *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 2001, pp.59-71, pp.62-63.

⁷ A. CORTELLESA, *Volevamo la Luna*, in N. BALESTRINI (a cura di), *Quindici*, cit., pp.451-472, p.451.

ci sembra che un'analisi delle rappresentazioni letterarie delle rivolte sessantottesche non possa prescindere da una focalizzazione sulla Neoavanguardia, per poi eventualmente allargare il campo d'indagine.

Occorre però trattenersi da una fallace identificazione del Gruppo 63 come *intelligencija* organica alla contestazione: com'è noto, la Neoavanguardia era un movimento tutt'altro che omogeneo, spaccato proprio sulla questione del gesto di supporto alle lotte politiche. Per di più, il tutto all'interno di un più ampio dibattito in seno allo schieramento marxista della scena letteraria italiana degli anni Sessanta, in cui sono compresi molti scrittori che per il Gruppo 63 provarono, per dirlo con un eufemismo, scarsa simpatia (spesso del tutto ricambiata). Anche nel rapporto tra Gruppo 63 e osservatori esterni la questione del rapporto con la politica – con il linguaggio politicizzato, nello specifico – è il nodo cruciale: si pensi solo allo scritto di Calvino *Sulla neo-avanguardia*, dove denunciando appunto «l'egemonia della politica sulla cultura italiana, o meglio: del linguaggio politico su ogni altra dimensione di linguaggio», l'autore ligure ricostruiva decadenza e implosione del Gruppo. L'*idée reçue* di partenza è che «la neo-avanguardia entrò in crisi perché gli ambienti che dovevano fornire il suo pubblico potenziale furono colti negli anni intorno al '68 da una politicizzazione divorante, con esclusione d'ogni altro linguaggio»; ma per Calvino, proprio il contrasto all'interno dello schieramento marxista, il traboccare delle contraddizioni, in seno alle quali era stato fondato il Gruppo, portarono alla sua dissoluzione:

già prima, ossia proprio dal '63, il Gruppo s'era sentito accusare (dai più anziani, allora) d'essere la “letteratura del neocapitalismo”, e aveva cominciato a sentire il bisogno di dimostrare che non era vero, come se discorsi del genere avessero mai potuto avere un senso. Insomma la povertà e infondatezza del discorso politico col suo finto rigore aveva avuto ancora una volta ragione della potenzialità e polifonicità e prensilità del discorso letterario.⁸

Dal punto di vista di un'analisi marxista, la contraddizione fondamentale della Neoavanguardia risiedeva infatti nella piena integrazione dei suoi membri nell'industria culturale neocapitalistica. Un fatto ben spiegato da Umberto Eco in un articolo sulla rivista «Quindici», e anzi rivendicato contro le accuse di “scalata al potere”, appena pochi anni dopo la fondazione: «il Gruppo non è nato come l'atto di ribellione di giovani inesperti esclusi dal potere, emarginati dal sistema. Quasi tutti i protagonisti del Gruppo, prima di quella aurorale riunione di Palermo '63, nel sistema c'erano già e amministravano il potere (ovviamente: se di potere si può parlare a proposito della gestione degli spazi tradizionalmente sovrastrutturali)». Non si tentava dunque la conquista di posti di rilievo in

⁸ I. CALVINO, *Sulla neo-avanguardia*, in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., pp.1841-1845, pp.1844-1845.

un'industria culturale dalla quale si era emarginati: i membri del Gruppo, anzi, «erano già direttori di collane editoriali, di trasmissioni televisive, collaboravano già a riviste e giornali, con un margine tale di scelta – con un margine talmente “opulento” di decisionalità – che da lì nasceva la loro crisi. Il problema era infatti: come discutere questo potere che erano stati obbligati a gestire?».⁹ Uno schieramento di “integrati”, dunque, che proponeva una contestazione dall'interno, dai vertici del sistema raggiunti ancora prima di poter contestarlo, dal momento che, sintetizza ancora Eco, «come Rastignac non si aveva avuto il tempo di dire Parigi a noi due e Parigi era nostra».¹⁰ Come poteva presentarsi diversamente, del resto, un Gruppo che tra i suoi membri annoverava giurati del Premio Strega?

A questa evidente contraddizione esterna bisogna aggiungere la profonda disomogeneità all'interno del raggruppamento neoavanguardista, non solo in senso ideologico ma anche riflessa nei differenti rapporti con questo “potere” sovrastutturale. Per questo preferiamo concentrarci su singoli autori che hanno in comune l'attraversamento di questa esperienza, piuttosto che sul Gruppo come se fosse un'entità unica. Anche tali rapporti difficili sono però sintomatici di un fatto riconosciuto e definito da Giampaolo Borghello in uno studio su *Intellettuali e lotta di classe* che, con le sue *Ipotesi per una letteratura politica*, ha costituito una mappa indispensabile per la definizione del campo; e cioè che, dal momento in cui «la neoavanguardia (in tutto il suo spettro d'azione) rappresenta una risposta globale e complessa» – globale e complessa proprio per questa disomogeneità, ci sentiremmo di aggiungere – «a una serie di problemi letterari e ideologici», essa «costituisce un *nodo* da cui non è possibile prescindere: nel panorama italiano degli anni '60 essa occupa un preciso spazio e costituisce una concreta *realtà* con cui bisogna fare i conti».¹¹

Borghello si riferisce a una resa dei conti tra Gruppo 63 e altri critici e scrittori marxisti dell'epoca. La contraddizione che abbiamo descritto, infatti, non poteva lasciare indifferente chi dalle teorie marxiane articolava il proprio pensiero su cosa dovesse essere la letteratura negli anni della contestazione e delle rivolte. Così, se Calvino si rammaricava *a posteriori* del prevalere del linguaggio politico sulla leggerezza mutevole del linguaggio letterario, più da sinistra si rimproverava invece al Gruppo 63 di non aver compiuto fino in fondo l'opera di distruzione che si era preposta: assodato che «la neoavanguardia si colloca dentro il quadro del neocapitalismo: e riflette questo rapporto nei suoi termini problematici e contraddittori», la rivista «Nuovo Impegno» (espressione del gruppo intellettuale progressivamente affiliatosi a Il potere operaio pisano, cui facevano da capofila Franco Petroni e Romano Luperini) preconizzava la dissoluzione del Gruppo dal momento che «il

⁹ U. ECO, *Pesci rossi e tigri di carta*, cit., pp.384-385.

¹⁰ *Ivi*, p.385.

¹¹ G. BORGHELLO, *Linea rossa. Intellettuali, letteratura e lotta di classe 1965-1975*, Venezia, Marsilio, 1982, p.22.

confuso slancio anti istituzionale troppo spesso» sarebbe naufragato «nei semplici contorni di un ricambio “interno” di posti di potere, nelle coordinate di un mutamento quasi generazionale». ¹² «La sfasatura esistente nella neoavanguardia fra un retroterra politico-ideologico insufficiente (che va dalla tortuosa giustificazione allo slogan più superficiale) e l’espressione di una crisi linguistico-stilistica (un modo di esprimere contraddittoriamente un’esigenza di *nuovo* confronto con la realtà culturale del neocapitalismo) costituisce il limite di fondo di questa esperienza letteraria»: ¹³ questa la diagnosi politica della rivista in merito al Gruppo 63.

D’altro canto, sempre per rimanere alle critiche “da sinistra”, anche «Asor Rosa ha buon gioco nel rimproverare alla neoavanguardia italiana di non aver percorso fino in fondo la strada imboccata, di non essere stata abbastanza distruttiva». Riconoscendo un valore a una *pars* esclusivamente *destruens* della riflessione politica e letteraria, la formazione neoavanguardista «ha accuratamente evitato di tagliare i ponti col presente, ha cercato mediazioni e compagni di strada, si è sforzata di apparire meno radicale e rivoluzionaria di quel che forse era, ha rivendicato l’eterno valore della *continuità* (che diventa ovviamente deviante o grottesco nel caso di un’avanguardia)», accusava il critico: «*troppo presto* [...] si è voluto ricostruire un nuovo *establishment*. La discussione è rientrata *troppo presto* nei suoi binari letterari», limitandosi a mimare «le vecchie *querelles* (rondisti, solariani, ermetici ecc.)», senza «aver messo radicalmente in discussione l’istituto-letteratura». ¹⁴

Il Gruppo 63 – e questo dovrebbe dissipare i dubbi sulla significatività dell’esperienza in sé – ha dunque aperto una spaccatura non solo negli ambienti letterari italiani in genere, ma anche specificamente nello schieramento di chi si proponeva di contribuire a fare la rivoluzione con la sovversione letteraria. «Fare i conti» con la Neoavanguardia, o almeno con il suo lascito, con ciò che rimane dopo la sua implosione e dispersione, tocca dunque inevitabilmente anche a chi intenda studiare i rapporti tra contestazione sessantottesca e letteratura; ed è proprio questo il primo passaggio attraverso cui intende articolarsi il presente studio.

«Quindici»: una rivista nella rivolta

Un caso paradigmatico, che può servire da esempio specifico per inquadrare in modo ampio la difficile relazione tra Neoavanguardia e rivolta, e più in generale il rapporto tra prassi artistica e azione politica, è quello di «Quindici», una delle pubblicazioni più strettamente legate al Gruppo 63. La rivista viene fondata nel giugno 1967, da quindicinale (da cui il titolo) diventa progressivamente

¹² *Ivi*, p.22.

¹³ *Ivi*, p.23.

¹⁴ *Ivi*, pp.61-62.

mensile e bimestrale, sino a cessare le pubblicazioni nel luglio 1969, tre soli numeri dopo il significativo avvicinamento alla direzione responsabile tra Alfredo Giuliani e Nanni Balestrini. Si tratta, in realtà, di una vera e propria appendice delle attività del Gruppo, che tenne la sua ultima riunione nel congresso di Fano del maggio 1967 (dove tra l'altro fu annunciata l'uscita del primo numero di «Quindici»); e in effetti la chiusura della rivista coincide con la fine delle attività comuni della Neoavanguardia.

Tra la fondazione della rivista e il cambio alla direzione (preludio della chiusura), com'è evidente, c'è stata la tempesta dell'anno fatidico 1968: come sostiene Luca Chiurchiù in una breve rassegna delle riviste del dissenso nell'introduzione a una monografia sulla bolognese e successiva «A/traverso», nel contesto del Sessantotto «una rivista che vuole dar voce al dissenso deve necessariamente ripensarsi, ripensare e ricreare le sue forme e i suoi contenuti. “Quindici” è la prima a farlo. All'inizio questo periodico cerca di offrire spazio ai protagonisti della nuova ondata rivoluzionaria».¹⁵ In effetti, significativamente a partire dal maggio 1968, «Quindici» aveva dato voce alla rivolta sessantottesca, pubblicando le carte rivendicative del Movimento Studentesco torinese e la traslitterazione dei graffiti dei muri della Sorbona raccolti dal Comité d'Action Étudiants Écrivains, per citare solo due esempi.

Proprio la pubblicazione di questi inediti materiali esterni, segnale di una prevaricazione degli eventi sulla politica editoriale primigenia della rivista, è il *casus belli* su cui divampa lo scontro all'interno della redazione. Lo stesso Balestrini, in una nota a un florilegio di articoli pubblicato nel 2008, spiega che

dopo le dimissioni di Giuliani, annunciate nel numero 16, gli ero succeduto nella direzione. In seguito anche alcuni altri collaboratori del nucleo fondatore non si sentirono più coinvolti con l'orientamento che, secondo quanto delineato da Eco nello stesso numero, gli eventi richiedevano alla rivista. Ritenendo che un'impresa nata in comune non potesse che proseguire nel comune accordo di tutti i partecipanti, proposi, dopo l'uscita del numero 19 nell'agosto 1969, di sospendere la pubblicazione di “Quindici”. Pur con rammarico generale, la decisione di chiudere la rivista fu presa a maggioranza.¹⁶

La spaccatura del gruppo redazionale passa attraverso «una divaricazione di posizioni che è stata molte volte discussa, sulla quale i testimoni dei fatti tuttora non si dicono affatto d'accordo»;¹⁷ ma attraverso gli articoli possiamo ricostruire con certezza l'allusione. L'autore si riferisce a un dialogo

¹⁵ LUCA CHIURCHIÙ, *La rivoluzione è finita, abbiamo vinto. Storia della rivista «A/traverso»*, Roma, DeriveApprodi, 2017, p.23.

¹⁶ N. BALESTRINI, *Nota del curatore* a ID. (a cura di), *Quindici*, cit., pp.5-7, p.7.

¹⁷ A. CORTELLESA, *Volevamo la Luna*, cit., p.455.

avvenuto sulle pagine di «Quindici» del marzo 1969 tra il direttore responsabile dimissionario Alfredo Giuliani e Umberto Eco, in cui si dibatteva sull'opportunità della svolta politica intrapresa dalla rivista. Giuliani, «persuaso che l'unico luogo da cui far partire un dissenso costruttivo sia ancora la letteratura, e non la politica extraparlamentare»,¹⁸ annuncia l'abbandono della direzione, denunciando la sclerotizzazione di quello che doveva essere un dialogo nel segno della ricerca artistica in una rigida religione del dissenso politico fine a sé stesso. «Negli ultimi tempi», racconta il critico in questo articolo nel sedicesimo numero della rivista, «mi estenuavo, più che a raccogliere il "materiale", in lotte sempre meno allegre per bloccare le infiltrazioni di materiale oscuro e demagogico. Il mio crescente disagio nasceva dalla sensazione sempre più opprimente di essere entrato, quasi senza accorgermene, nella Ortodossia del Dissenso».¹⁹ Pur riconoscendo il proprio ruolo nella scelta editoriale di pubblicare i materiali rivendicativi dei movimenti politici, Giuliani denuncia l'inizio di un «ricatto psicologico della cosa di cui *si deve* parlare. Il Dissenso diventa una merce che *bisogna* fornire. Non si ragiona più se non con il Dissenso Comune». È la spia definitiva di un profondo dissidio all'interno della redazione e, per estensione, dello stesso Gruppo 63, che mette in luce alcune contraddizioni della controcultura i cui effetti si fanno sentire ancora ai giorni nostri, nella "normalizzazione" del dissenso: il «consumo del Dissenso» cui allude Giuliani, secondo Cortellessa, va inteso infatti «in entrambi i sensi [...]: si consuma dissenso come una qualsiasi merce culturale; ma proprio col farsi intrattenimento quel dissenso, in sé sacrosanto, a sua volta *si consuma*: doppio legame che oggi ben conosciamo ma che, allora, era tutt'altro che scontato».²⁰

La questione sollevata dalla direzione della rivista possiede almeno due risvolti: quello più ristretto è direttamente legato al linguaggio attraverso il quale sono formulati questi documenti, «aduggiati da un lessico e da una sintassi che gli abusi "gruppettari" degli anni seguenti renderanno indigeribili a tutti. Ma che, è il caso di sottolineare anche in questo caso, allora erano tutt'altro che venuti a noia»;²¹ e qui già possiamo intravedere il funzionamento della macchina mitologica che il presente studio intende descrivere. In un senso più ampio, invece, la rivista si trova a un'«impasse tra proposta intellettuale e prassi trasformativa», per dirla con Chiurchiù, a causa della quale «questa testata è la prima che paga lo scotto della contraddizione [...]; come cambiare le cose, se si rimane nello stretto ed elitario perimetro dell'arte o, in maniera opposta ma allo stesso tempo complementare, nel

¹⁸ L. CHIURCHIÙ, *op. cit.*, p.23.

¹⁹ ALFREDO GIULIANI, *Perché lascio la direzione di "Quindici"*, in N. BALESTRINI (a cura di), *Quindici*, cit., pp.382-383.

²⁰ A. CORTELLESSA, *Volevamo la Luna*, cit., p.456.

²¹ *Ivi*, p.457.

territorio rarefatto della sola teorizzazione politica, tutta appannaggio di intellettuali ancora troppo lontani dalle masse operaie?». ²²

Se da una parte Giuliani scopre questo nervo della Neoavanguardia, dall'altra il suo interlocutore diretto, Umberto Eco, in un articolo pubblicato sul medesimo numero della rivista e intitolato "Pesci rossi e tigri di carta", rivendica pienamente il gesto di supporto di «Quindici» ai movimenti in rivolta, partendo da una breve ricostruzione del senso della nascita del Gruppo 63 e inquadrando il ruolo della critica del linguaggio e della sovrastruttura culturale (dall'interno) nella più ampia contestazione delle strutture. Se i materiali di movimento sono stati inclusi nelle pubblicazioni, spiega Eco, è stato per «fare parlare tutti, utilizzando le colonne del giornale come un materiale mobile di riflessione» e, senza cedere alla tentazione di stilare una compiuta «teoria del presente», intervenendo nel frattempo «nel modo più acconcio permesso dalla situazione e dalla sua complessità: contribuendo a offrire documenti che ci coinvolgevano quanto i lettori»; rifiutandosi cioè di «continuare il metodo delle discriminazioni autoritarie che la "Kultura" compie sui discorsi che la gente fa». ²³ Così l'intellettuale alessandrino riassume l'ibridazione della rivista compiutasi al giro di boa del maggio 1968; e ne riconosce in qualche modo il carattere mostruoso (ma anche nel senso di eccezionalità che si rifà all'etimologia, *monstrum*) quando descrive il fatto che «mentre alcuni dei vecchi collaboratori continuavano a recensire libri di "letteratura", altri collaboratori, per lo più anonimi inondavano il giornale di documenti sulla "contestazione"». «Non è una sintesi, è un mostro focomelico», sentenzia Eco. ²⁴

La riflessione straripa dunque dai confini della politica editoriale di «Quindici» per arrivare, forte del percorso genealogico tracciato nella prima parte dell'articolo, all'irrisolta questione del rapporto tra Neoavanguardia e rivolta e, per forza di cose, anche tra letteratura e *engagement*: «che poi "Quindici" abbia accentuato il discorso politico mentre era stato fondato da un gruppo che aveva polemizzato contro le false nozioni di "impegno", questo fatto poteva stupire solo chi, appunto, aveva inteso la nostra polemica sull'impegno come una scelta del disimpegno politico»; secondo Eco, nello specifico, «il Gruppo 63 non ha mai detto "non fate politica"; ha detto "non crediate di fare letteratura – e quindi politica – raccontando nei vostri romanzi come fate la politica". Il che è diverso». ²⁵

Quale sarebbe dunque, alla luce di queste riflessioni, l'«orientamento» cui accennava Balestrini, in che cosa consiste la nuova progettualità della rivista? L'incitazione di Eco non è un «"insegniamo solo a fare bottiglie Molotov" (pericoloso ritorno di autoritarismo), oppure "tiriamo bottiglie

²² L. CHIURCHIÙ, *op. cit.*, pp.21-22.

²³ U. ECO, *Pesci rossi e tigri di carta*, cit., p.392.

²⁴ *Ivi*, pp.390-391.

²⁵ *Ivi*, p.393.

Molotov” (ottimo esercizio, ma nel quale non esauriamo il nostro possibile contributo specifico al discorso collettivo)»; bensì un invito ad assumere coscienza del fatto che «i collaboratori di “Quindici” dovranno convincersi di essere chiamati a riempire uno spazio specifico, che non può essere soltanto quello della loro adesione politica a un movimento collettivo, né la costruzione [...] di uno spazio-giornale in cui i vari discorsi si allineino e si scontrino»; insomma, un’apertura agli eventi e un necessario adeguamento. E anche se, avverte lo studioso, «quale sia questo nuovo discorso non può essere detto ora», in ogni caso deve essere «compito di una elaborazione collettiva, in cui probabilmente diventerà difficile riconoscere i vecchi veterani dell’avanguardia da altre forze».²⁶ Si auspica dunque che quella che è stata la Neoavanguardia si disciolga in questa nuova «elaborazione collettiva»; a leggere bene tali righe vi troviamo una chiara premonizione della dissoluzione del Gruppo e della chiusura della rivista.

La gamma delle posizioni all’interno della pattuglia neoavanguardista deve rimanere comunque in realtà molto più sfumata, se da un lato Eco dice che «non serve comunicare nei modi consueti la volontà di rottura (suonare il piffero alla rivoluzione)»²⁷ – espressione ripresa nello stesso senso da Renato Barilli nel numero successivo – e invece Balestrini, nel suo primo numero da direttore responsabile, decide di intitolare *La rivoluzione dei pifferi* un articolo in cui, nel segno del rifiuto di una autonomia dell’arte dalla politica denunciata come troppo comoda per il PCI, spiega che non bisogna «“accantonare l’esteticità”, come insinua Barilli», ma «accantonare l’esteticità borghese» e «operare *politicamente* per la nuova cultura rivoluzionaria». Lo scrittore milanese infatti rifiuta decisamente la proposta artistica di Barilli, cui, insinua,

importano le mirabili sorti di un sapere che, al di là di ogni fittizia velleità di emancipazione dell’uomo, di spinta al mutamento, finisce per non essere in realtà altro che strumento di repressione e di sfruttamento delle masse al servizio della borghesia da un lato, disperato tentativo di rinnovamento di una cultura borghese dall’altro. Un sapere che si presenta come estraneo, inutilizzabile e nemico di una nuova cultura rivoluzionaria [...].²⁸

In questa scissione interna alla redazione saremmo tentati di leggere in filigrana un conflitto generazionale, secondo quel pur flessibile criterio che abbiamo stabilito prima: Giuliani è del 1924, mentre Eco e Balestrini sono nati rispettivamente nel 1932 e nel 1935 (stessa annata di Renato Barilli, a dire il vero, che costituirebbe così un’eccezione a questo criterio). L’«Ortodossia del Dissenso», il

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ivi*, p.387.

²⁸ N. BALESTRINI, *La rivoluzione dei pifferi*, in ID. (a cura di), *Quindici*, cit., pp.406-411, pp.410-411.

«Dissenso Comune» che creavano disagio a Giuliani, sono del resto alla base di quel rifiuto della letteratura (per riprendere la diagnosi di Calvino) dilagante nella generazione successiva, secondo il motto guevarista per cui “è dovere di ogni rivoluzionario fare la rivoluzione”, e non certo romanzarla; anche se, come abbiamo accennato, è proprio nelle opere di autori come Nanni Balestrini che bisogna andare a cercare il canto della rivolta. In ogni caso, il criterio generazionale farebbe rientrare Giuliani, insieme a Sciascia, Calvino, Pasolini, per limitarci agli autori già citati, nella tribuna degli osservatori, piuttosto che dei soggetti attivi di questo canto; motivo per cui, più che di una spaccatura generazionale, è corretto parlare di diverse posture critiche di fronte all’incrocio degli eventi politici con quelli letterari (che caso per caso possono essere poi influenzate anche dalla generazione d’appartenenza).

La fine di «Quindici» e il rifiuto della letteratura

In ogni caso, è su questo nodo irrisolto²⁹ che crolla l’esperienza della rivista, sovrastata dagli eventi. Come riassume Chiurchiù, «di fronte alla portata di avvenimenti che non cessano di farsi sempre più incisivi, “Quindici” non può più pretendere di considerarsi un laboratorio concreto in cui creare ed esercitare il dissenso, culturale o politico che sia», dal momento che «il vero luogo deputato al cambiamento diviene [...] la fabbrica; l’unica voce che adesso si deve amplificare è quella dei lavoratori». ³⁰ Il riferimento è proprio a una delle poche sopravvivenze letterarie degli anni seguenti, in cui necessariamente sono i lavoratori a parlare: Nanni Balestrini nel 1971 pubblicherà il suo primo romanzo “politico”, *Vogliamo tutto*, dove, registrando le voci degli operai della FIAT di Mirafiori condensate in un personaggio collettivo, narrerà gli eventi cruciali delle rivolte operaie torinesi.

²⁹ La vicenda di «Quindici» fornisce lo schema di una contraddizione interna alla contestazione che non si scioglierà facilmente nel corso del “decennio lungo” ma che si ripresenterà quasi ciclicamente. Per comprenderne il valore paradigmatico, si può fare riferimento alle vicissitudini di un periodico mai nato legato al successivo movimento del Settantasette, così come la racconta Franco “Bifo” Berardi, uno dei protagonisti del suddetto movimento a Bologna: Berardi rende conto del dibattito in merito a «una rivista che avrebbe dovuto essere qualcosa come la fusione di A/traverso con l’Erba Voglio, con ZUT. La discussione era anche agitata, perché secondo alcuni [...] la rivista doveva avere un taglio essenzialmente culturale, cogliere gli aspetti di mutazione del costume e del linguaggio, esercitare una critica costante alle ideologie e alle mode culturali. Secondo altri avrebbe dovuto invece esprimere le tematiche politiche e culturali dei soggetti emergenti (i giovani proletari, le donne, gli omosessuali)». Al termine di una «discussione [...] piuttosto noiosa», racconta “Bifo”, «la rivista non si fece, perché troppo divergenti erano le due impostazioni, quella, diciamo così “culturale”, e quella, diciamo così “politica”», FRANCO BERARDI (BIFO), *Un provocatore a Catalanotti*, in AUTORI MOLTI COMPAGNI, *Bologna marzo 1977...fatti nostri...*, Verona, Bertani, 1977, pp.215-222, p.217.

³⁰ L. CHIURCHIÙ, *op. cit.*, p.24.

Il passo successivo, infatti, serve a compiere quella difficile transizione attraverso gli anni Sessanta che Calvino descriveva riprendendo la fortunata sintesi di Gian Carlo Ferretti: *Dalla letteratura del rifiuto al rifiuto della letteratura*. «Rifiuto», spiega Cortellessa, «prima, della letterarietà (con la *tabula rasa* rappresentata dalle varie possibili forme di suo “impoverimento”); quindi della letteratura *tout court*: da abbandonare in tutta fretta, si capisce, per dedicarsi all’altro che premeva (secondo l’altra sintesi, di Francesco Muzzioli: “tra la rivoluzione *nella* letteratura e la rivoluzione *senza* la letteratura”))». ³¹ In *La letteratura del rifiuto*, Ferretti descriveva “a caldo” (il libro esce nel 1968) la parabola «di un dibattito svoltosi nel corso degli Anni Sessanta all’interno di una vasta area della cultura militante di ispirazione marxista», ³² che non poteva se non culminare in quel *rifiuto* che dà il titolo al saggio. «La presa di coscienza del processo di disumanizzazione totale e di neutralizzazione dei valori da parte del neocapitalismo, e della propria fondamentale impotenza di fronte ad esso», secondo Ferretti, conduce gli scrittori di quel periodo «ad un rifiuto tanto più assoluto, irriducibile, globale, per il quale tutti questi concetti non possono che risultare inadeguati o limitativi. Rifiuto del mondo così com’è, che nasce da una disperata presa di coscienza; rifiuto, altresì, di ogni ottimismo e di ogni opposizione che scenda comunque in qualche modo a patti con il nemico»; insomma, «rifiuto agonistico» – e qui l’aggettivo è significativo – «di un mondo ormai dominato dall’*irrealtà* e dalla *dopostoria*». ³³

È necessario però specificare che i tre scrittori di riferimento, nell’introduzione dell’opera da cui prendiamo in prestito queste parole, sono Roberto Roversi, Pier Paolo Pasolini e Paolo Volponi (pur con un occhio necessario all’esperienza neoavanguardista). Ancora una volta ci può venire in soccorso dunque un’occhiata al criterio generazionale: Ferretti si riferiva, e non poteva altrimenti dato l’anno di pubblicazione del saggio, a quella generazione nata negli anni Venti e pienamente attiva in ambito letterario negli anni Sessanta.

Lo studioso ricostruisce meticolosamente l’elaborazione letteraria di un discorso antagonistico, di opposizione, alimentato da miti più o meno nuovi o sedimentati nella cultura italiana, identificando il 1945 e il 1956 (Resistenza e “Manifesto dei 101” seguito all’invasione sovietica dell’Ungheria) come anni cruciali, di svolta, per la scena letteraria italiana di tendenza marxista. Questa elaborazione, prima di approdare al *rifiuto*, avrebbe attraversato fasi differenti:

la tensione verso la storia e la società e i movimenti antagonistici al *sistema*; l’utilizzazione di un mondo preindustriale o comunque ritardato, in funzione anticapitalistica; il ricorso al Terzo Mondo, ad una

³¹ A. CORTELLESA, *Volevamo la Luna*, cit., p.460.

³² GIAN FRANCO FERRETTI, *La letteratura del rifiuto*, Milano, Mursia, 1968, p.81.

³³ *Ivi*, pp.62-63

“umanità” di “reietti” come “unica alternativa” ad una Europa stanca, finita, corrotta dalla “civiltà dei consumi” o in procinto di esserlo [...]; e in generale un’istanza di superamento di ogni crisi in vista di un nuovo rapporto con una diversa, autentica realtà.

Nel momento in cui questi punti di riferimento vengono abbandonati più o meno esplicitamente, il discorso letterario di opposizione si rovescia «nella rinuncia ad ogni alibi (quale sarebbe, ormai, il ricorso ad un momento *storico* e *collettivo* che si sente battuto o sconfitto, o del tutto integrato e svuotato di senso, o lontano ed estrinseco come un irraggiungibile mito)». ³⁴ In qualche modo, dunque, Ferretti spiega perché non ci si può aspettare lo sbocciare di un’epica dal Sessantotto: la *letteratura del rifiuto* prevede anche

il sostanziale rifiuto di un momento *collettivo* che essi [gli scrittori] vedono ormai battuto dal *sistema* o gravemente (irrimediabilmente) compromesso con esso, e la scelta di una eversione affidata esclusivamente al momento *individuale*, con la contrastata tensione a proiettarlo in un *collettivo* alternativo ideale, incontaminato dai condizionamenti neocapitalistici e trascendente le concrete situazioni storiche. ³⁵

La concezione di collettività viene dunque messa in crisi dalla sussunzione neocapitalistica dell’industria culturale e dei suoi attori, e non è più possibile dipingere in maniera pacifica e condivisa il quadretto ancestrale di una comunità radunata attorno al fuoco ad ascoltare i racconti come faceva Calvino nella *Prefazione a Il sentiero dei nidi di ragno*. È difatti il «processo di oggettiva integrazione dell’intellettuale e di oggettiva mercificazione dell’opera letteraria» che fa decretare l’«inutilità [...] della letteratura in questa fase della lotta anticapitalistica, contrapponendovi il momento politico come primario». ³⁶ Davanti a tale rassegnazione, Ferretti non può dunque che constatare una crisi della letteratura nel pieno del suo corso proprio nell’anno 1968 in cui pubblica *La letteratura del rifiuto*: svuotata di ogni funzione e depotenziata dall’evoluzione neocapitalistica dell’industria culturale, la letteratura che voglia essere di opposizione (il che viene a significare ogni riflessione letteraria che si basi su postulati marxisti) è necessariamente messa sotto scacco dalla congiuntura storica. Questa crisi viene esaminata per punti, con la meticolosità di una diagnosi medica: «caduta in sostanza la sua *funzione sociale* (sempre più illusoria essendo, nell’orizzonte neocapitalistico, la sua possibilità di incidere attivamente sulle coscienze e sulla realtà)», dice il critico,

³⁴ *Ivi*, p.63

³⁵ *Ivi*, p.65.

³⁶ *Ivi*, p.71.

precario e destinato ad un rapido esaurimento di ogni compito [...] di verifica o di contestazione delle funzioni della lingua e dei suoi significati; negata la sua carica *conoscitiva* in un mondo che [...] si vale per questo di altre discipline più agguerrite e moderne; anacronistica e reitrica ogni rivendicazione dei diritti dell'immaginazione, teorizzata come arbitrario, autosufficiente e libero gioco; impossibile ormai un ritorno alle attribuzioni della tradizione romantico-idealistica; la letteratura sembra in sostanza quanto meno costretta ad un profondo esame di coscienza, ad un'autocritica radicale.³⁷

Questo percorso che Ferretti estende a tutta la letteratura politica italiana degli anni Sessanta, a livello microcosmico si compie tutto all'interno dell'ambito ristretto della Neoavanguardia, come superamento sintetico delle due anime che causarono la chiusura di «Quindici» e, come uno strascico a lungo termine, la dissoluzione del Gruppo 63. Nelle riflessioni sui rapporti tra letteratura e ideologia che animarono i convegni del collettivo neoavanguardista, troviamo l'anticipazione della disseminazione della letteratura nell'azione politica, fino al rifiuto della prima in favore della seconda: un rigetto dettato dal contrasto tra un «momento “eroico-patetico” dell'avanguardia, che contiene il “progetto” di antitesi alla società esistente» con un «momento “cinico”, ovvero con la “rugosa realtà” della sorte museale che attende qualsiasi novità quantunque provocatoria, stante il regime che lega a filo doppio mercificazione e tradizione (mercato e museo)». Tutto questo tenendo ben presente che «non si può pensare a una forma letteraria estranea *tout court* all'ideologia, che non sia a sua volta mitopoiesi, ideologia sia pure *altra*».³⁸ Vediamo pertanto che un intento mitopoietico esiste, all'interno della Neoavanguardia; ma questo deve fare i conti con il processo di sussunzione neocapitalistica dell'industria culturale, e sospendersi nel *rifiuto* descritto da Ferretti.

La definizione di *rifiuto della letteratura*, tratteggiata dal critico come culmine terminale di questo processo diviso in fasi, può essere dunque utile anche per comprendere la reazione immediata degli intellettuali più politicizzati del Gruppo 63 al prevalere degli eventi storici sulla ricerca letteraria. Il processo, all'interno del Gruppo 63, si compie definitivamente sull'ultimo numero di «Quindici»: Nanni Balestrini, in un intervento sui rapporti tra letteratura e potere politico a Cuba dove dialoga con Moravia e con il Pasolini de *Il PCI ai giovani*, fa suo il proposito, auspicato da Ernesto “Che” Guevara, di «un suicidio degli intellettuali in quanto classe», definito «non solo una necessità dopo la rivoluzione ma anche un preciso compito prima della rivoluzione, almeno per quanti non si limitano a proclamarla a parole».³⁹ Parole scritte dal maggior esponente dell'ala più *engagée* del Gruppo e della rivista, da chi significativamente «sin dall'inizio ha spinto maggiormente in direzione dell'

³⁷ *Ivi*, pp.80-81.

³⁸ FRANCESCO MUZZIOLI, *Il gruppo '63. Istruzioni per la lettura*, Roma, Odradek, 2013, p.40.

³⁹ N. BALESTRINI (a cura di), *Quindici*, cit., p.435.

“apertura” ai “materiali esterni”». ⁴⁰ E si tratta solo dell’inizio del Balestrini più politicizzato, dell’emergere di quella «netta soluzione di continuità (per dirla con Guglielmi, *dall’arte come Forma all’arte come Realtà*: registrazione diretta, infatti delle voci del collettivo operaio)», all’interno della sua parabola artistica, «con la ricerca altamente formalizzata rappresentata da *Tristano*», ⁴¹ il primo romanzo, esercizio di letteratura combinatoria slegato dalla prassi politica. La stessa soluzione di continuità che partorirà *Vogliamo tutto*, il primo dei tre capitoli de *La Grande Rivolta*, che segna però l’attraversamento della fase di rifiuto e il ritorno alla narrazione.

Vediamo dunque che nella breve vita di «Quindici» si condensa la mutazione generazionale del rapporto degli scrittori con il racconto letterario degli avvenimenti in cui sono coinvolti: il confronto tra *engagement* e letteratura si risolve apparentemente in un abbandono, in un rifiuto di quest’ultima e della letterarietà in generale. Più che di rifiuto o di abbandono, preferiremmo però parlare, o meglio, con Cortellessa, di “disseminazione”: il Sessantotto va infatti inteso come inizio «di un ciclo [...] che avrà nel Settantasette la sua vera, ultima e autocombusta manifestazione: il ciclo dell’Uscita-da-sé, dell’Arte e insieme della Politica, e della loro Disseminazione». ⁴²

E vedremo infatti come questo rifiuto costituisca solo una fase transitoria, che alcuni scrittori hanno tentato di superare alle soglie degli anni Settanta: nelle opere letterarie che prenderemo in esame nei prossimi capitoli, la *letterarietà* esiste e resiste in alcune qualità formali. Per capire cosa intendiamo dobbiamo però risalire direttamente alle teorie della letteratura primonovecentesca, alle prime risposte fornite alla domanda “che cosa stabilisce la *letterarietà* di un testo?”, procedendo a ritroso a partire dalle formulazioni di una poetica della contestazione nell’ambito neoavanguardistico.

La contestazione dal contenuto al linguaggio

Vediamo bene dunque che il problema del rapporto tra esperienza e materia narrata va a investire pienamente la questione delle modalità di rappresentazione: ciò suggerisce che più che di un rifiuto della letteratura occorrerebbe parlare di un rifiuto di precise strutture letterarie. Le ragioni dello scacco di un approccio tematico, o anche solo incentrato sul contenuto, alla letteratura degli anni della contestazione vanno infatti ricercate nelle precise scelte di poetica contestativa fatte proprie dalla Neoavanguardia negli anni Sessanta; occorre inoltre tracciare una breve genealogia di tali scelte alla luce della storia della letteratura italiana *engagée* del secondo Novecento, quantomeno dall’immediato dopoguerra.

⁴⁰ A. CORTELLESA, *Volevamo la Luna*, cit., p.460.

⁴¹ *Ivi*, p.461.

⁴² *Ivi*, p.462

È questo il momento in cui si pone il nodo cruciale del discorso culturale dell'epoca, «che», nota Lucio Vetri ricostruendo il dibattito letterario antecedente alla Neoavanguardia, «fa subito perno – e che lo farà per tutto un decennio – sulla problematica dell'“impegno”, ovvero dei rapporti tra cultura e società, tra cultura e politica, tra intellettuali e partiti politici».⁴³ Dovendo tracciare una genealogia della letteratura impegnata italiana del secondo Novecento, che sarà forzatamente una genealogia anche delle modalità di rappresentazione adottate, occorre tornare almeno alla celeberrima diatriba svoltasi nel 1946 tra Elio Vittorini e alcuni rappresentanti del Partito Comunista in merito ai rapporti tra la rivista «Politecnico» e la politica culturale del PCI. L'intervento con cui, dalle pagine di «Rinascita», Palmiro Togliatti in persona mostrava disappunto per l'insubordinazione del periodico di Vittorini agli ordini di Partito, infatti, era volto soprattutto a richiamare all'ordine l'intellettuale comunista; ma le motivazioni più strettamente culturali espresse in precedenza da Cesare Luporini e Mario Alicata sancivano invece una scissione profonda tra due differenti culture dell'impegno. Siamo a un bivio, nella storia della cultura italiana, tra due diverse concezioni della letteratura *engagée*, e delle soluzioni formali e di poetica che essa dovrebbe adottare.

Se Luporini, più genericamente, «esprime un giudizio negativo sull'attenzione e sull'interesse manifestati dal “Politecnico” nei confronti dell'esistenzialismo di Sartre, e definisce la “nuova cultura” propugnata dalla rivista “una velleità romantica, un'illusione moralistica, e un abbraccio di generosi malintesi”», Alicata, rimanendo nel campo più strettamente letterario, si dice in disaccordo con «la sua apertura alle esperienze teoriche e letterarie d'avanguardia europee e americane; con il suo uso di una “lingua astratta, culturalistica”», in netto contrasto con le scelte di poetica «fatte proprie dal partito in direzione d'una “letteratura nazionale e popolare”, che si riallacci alla tradizione “democratico-borghese del Risorgimento” e riprenda i modelli linguistici offerti da Leopardi e da Manzoni».⁴⁴

Da una parte dunque, banalmente, un dibattito sull'apertura della letteratura nazionale ai modelli stranieri, una delle *querelles* che si ripropongono ciclicamente nella cultura italiana (dal saggio *Sulla maniera e la utilità delle Traduzioni* di Madame De Staël alla “gita a Chiasso” di Arbasino); dall'altro, la spaccatura che segna il destino di una letteratura volta a incidere sul presente: si contrappongono apertamente, per la prima volta in questa polemica, la vocazione realista della cultura letteraria propugnata dal PCI (nel segno di una «linea storicistica De Santis-Croce-Gramsci, con i procurati innesti ždanoviani e lukácsiani»)⁴⁵ e l'ala sperimentalista della letteratura militante, rappresentata

⁴³ LUCIO VETRI, *Letteratura e caos. Poetiche della “neo-avanguardia” italiana degli anni Sessanta*, Milano, Mursia, 1992, p.17.

⁴⁴ *Ivi*, pp.20-21.

⁴⁵ *Ivi*, p.24.

nella seconda metà degli anni Quaranta proprio dal «Politecnico» di Vittorini. All'interno del PCI si viene dunque a creare, per dirla con Romano Luperini, «una *koiné* realistica ove si fondono (e si confondono) le esigenze storicistiche del realismo desanctisiano, quelle “nazional-popolari” di Gramsci e quelle del “realismo socialista” sovietico», per cui, conseguentemente, «si propugna una “letteratura realista”, un “romanzo realista” che, animato dai motivi ideali dell’antifascismo e in sintonia con l’azione politica della sinistra, si caratterizzi per un impegno di testimonianza e di *riflesso* della realtà storico-sociale nazionale, cogliendola nella sua *tipicità*».⁴⁶ Vittorini mostra d’altra parte aperto fastidio per

quei “compagni politici” che pretendono “giudicare dalle manifestazioni politiche di un poeta, o da quanto egli ha dato di esplicito, se la sua poesia è a tendenza progressista o a tendenza reazionaria” e che inclinano a riconoscere come “rivoluzionari” solo gli scrittori che si danno a “suonare il piffero” intorno “ai *problemi rivoluzionari posti dalla politica*”, assumendoli e traducendoli “in ‘bel canto’: con parole, con immagini, con figure”.⁴⁷

In questo modo lo scrittore siciliano rifiutava l’egida del Partito Comunista delineando la via italiana a uno sperimentalismo letterario che non si isolasse nella torre d’avorio dell’autonomia dell’arte, ma che si facesse libera ricerca per interpretare e modificare il presente. A complicare il già difficile rapporto tra intellettuali e PCI a metà strada tra la polemica di Vittorini e la nascita del Gruppo 63 subentrerà poi, nel 1956, il trauma dei fatti d’Ungheria e la vicenda del già citato “Manifesto dei 101”: si tratta dunque di una data spartiacque per quanto riguarda la letteratura impegnata in Italia.

Il connubio tra sperimentalismo e impegno, nel giro di un decennio, dal «Politecnico» attraversa l’esperienza di «Officina» e giunge sino alla Neoavanguardia. «Suonare» o non «suonare il piffero alla rivoluzione»: in questi termini, evidentemente ripresi da Vittorini, come abbiamo visto, si poneva sulle pagine di «Quindici» anche il nodo cruciale su cui si sfalderà successivamente il Gruppo 63. La Neoavanguardia prosegue infatti nel solco dello sperimentalismo tracciato dallo scrittore siciliano, con un netto rifiuto delle poetiche realiste, o più semplicemente contenutistiche, propuginate dal Partito in cui pure molti suoi esponenti, non ultimo Edoardo Sanguineti, si riconobbero.

Occorrerebbe però rivedere i termini della questione, poiché quello del Gruppo 63 non è un semplice rifiuto del realismo, se è vero che c’è chi, come Walter Siti, ha proposto un’analisi critica dell’antologia poetica dei *Novissimi* (1961) nel segno di un *Realismo dell’avanguardia*. Identificando una corrente autodefinitasi «“poesia tecnologica”» che considerando in maniera oggettiva «il rapporto

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ivi*, p.23.

tra le leggi della lingua comune e le leggi della lingua poetica [...] prende alcuni frammenti della lingua, così come essa è venuta determinandosi nella civiltà tecnologica, e li fa reagire con la complessità della struttura letteraria», Siti fa notare come «la collisione tra frammenti concreti di linguaggio e alcuni modelli figurali è ricercata sia dalla poesia realista, sia dalla cultura dei mass-media». Lo scarto, e dunque la contestazione, risiederebbe nel fatto che «mentre la prima cerca in questo modo di suscitare una *infinita* dialettica di combinazioni antirepressive, la seconda cerca di ingabbiare tale dialettica all'interno di un numero *limitato* (e consentito) di sensi; la differenza è tra un uso progressivo e profondo e un uso regressivo e superficiale della figuratività». ⁴⁸ Siti, come ha spiegato Lorenzo Marchese, concepisce un realismo che è «trasgressione di una norma mimetica, così come di una convenzionalità del linguaggio», un realismo pertanto «volto a trovare un nuovo codice comunicativo che superi l'indifferenza del lettore». ⁴⁹ Una poesia che attinge a piene mani, pur al di fuori di un'ottica puramente mimetica, dal linguaggio comune e quotidiano, difficilmente non si può definire realistica; e dunque non si può ridurre la sperimentazione letteraria del Gruppo 63 a un *art pour l'art* nel segno di un semplice rifiuto polemico di realismo e neo-realismo che pure fu una delle chiavi dell'aggregazione primigenia del Gruppo (si pensi alla condanna delle "Liale" Bassani e Cassola). Paradossalmente, nota inoltre Walter Pedullà, «il realismo, ovviamente nella sua particolare accezione di metodo, di rispecchiamento e insieme di inedita contestazione del mondo, insomma non era morto, anzi si è rivitalizzato attraverso quel processo culturale degli Anni Sessanta che era parso così formalistico». ⁵⁰

Il nodo cruciale della Neoavanguardia nel momento in cui si fa, come abbiamo descritto, corrispondente omologico della contestazione, è piuttosto lo slittamento della contestazione stessa dal contenuto al linguaggio, che permette negli anni Sessanta la sopravvivenza della letteratura oltre quella fase di rifiuto descritta da Ferretti. È certamente una prosecuzione della militanza letteraria indipendente dalle poetiche "para-ždanoviane" del PCI rivendicata da Vittorini, ma è anche qualcosa di più. Il contrasto non è tanto tra realismo e sperimentalismo, ma, più precisamente, tra contenutismo e formalismo: alla narrazione patetica dei Bassani e dei Cassola il Gruppo contrappone un utilizzo straniante del linguaggio, pratica della forma che sola può mettere in discussione efficacemente lo stato di cose vigente. Uno dei maggiori interpreti e allo stesso tempo protagonisti dell'esperienza neoavanguardista, Fausto Curi, ha sottolineato come per gli autori del Gruppo la letteratura fosse «un

⁴⁸ WALTER SITI, *Il realismo dell'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1975, p.30.

⁴⁹ LORENZO MARCHESE, *L'io possibile di Walter Siti*, in «Le parole e le cose», 4 novembre 2014, <<http://www.leparoleelecose.it/?p=16614>> (9 febbraio 2018).

⁵⁰ WALTER PEDULLÀ *L'estrema funzione. La letteratura degli anni settanta svela i propri segreti*, Venezia-Padova, Marsilio, 1975, p.93.

modo di agire *nel* linguaggio, ma anche, per tale via intrinseca, un modo di agire *con* il linguaggio: un modo di conoscere e significare la realtà, e di impegnarsi in essa, e di agirvi». Ne consegue che l'azione letteraria, ben lungi dal rifiutare l'impegno, viene a possedere

una precisa valenza politica, giacché si esercita, accettandole o rifiutandole, nei confronti di un complesso di norme linguistico-comunicative che sono di ordine storico-sociale, e dunque ideologicamente ben caratterizzate: sono quelle, precisamente, che il potere (classe o gruppo sociale dominante) elabora e di cui si avvale per proporre e imporre, come categoriche, sul piano estetico-culturale, le proprie norme di fruizione e interpretazione della realtà.⁵¹

Lo slittamento della rivolta dal contenuto al linguaggio viene in effetti descritto programmaticamente da Edoardo Sanguineti nel primo numero di «Quindici», in un articolo in cui il poeta traccia la via di quella che definisce, *d'après* Artaud, una «Letteratura della crudeltà». Partendo dalla «ferma consapevolezza che l'esperienza delle parole condiziona (precede) quella delle cose», secondo Sanguineti, «la letteratura, come luogo della crudeltà, è allora lo spazio sperimentale dove si decide la dialettica, come si ama dire oggi, delle parole e delle cose». Se «ogni struttura di linguaggio è una “visione del mondo”», in questa potenzialità la letteratura della crudeltà trova la sua realizzazione distruttiva e costruttivista allo stesso tempo, poiché «la crudeltà indica, al riguardo, il grado di cinismo violento con cui la parola è capace di proporre una nuova dimensione classificatoria, nell'atto in cui sperimenta e critica, nell'orizzonte della letteratura, i nessi reali delle cose stesse». La contestazione si incarna dunque in una letteratura che «è per propria indole una sperimentazione critica delle gerarchie del reale, quale è *vissuta* nelle parole»: una letteratura che riassume e risolve in sé la “*querelle* dei pifferi”, dal momento che «essa non è al servizio della rivoluzione, ma è la rivoluzione sopra il terreno delle parole».⁵²

In un convegno tenutosi a Bologna nel 2003 e intitolato *Il gruppo 63 quarant'anni dopo*, a cui hanno preso parte molti dei protagonisti dell'esperienza della Neoavanguardia, lo slittamento della contestazione politica dal piano del contenuto al piano linguistico è stato ribadito tanto dagli scrittori che avevano animato il Gruppo quanto dai critici che se ne sono interessati nei decenni successivi. Proprio questo slittamento, all'interno della poetica militante, segnava un distanziamento conflittuale sia dalla cultura propugnata dall'ancora vivido Partito Comunista che da altri scrittori i quali prendevano le mosse dall'analisi marxista: alla tipica accusa politica rivolta al Gruppo 63 (quella di essere formato da persone perfettamente integrate nell'assetto dell'industria culturale del

⁵¹ L. VETRI, *op.cit.*, p.85.

⁵² E. SANGUINETI, *La letteratura della crudeltà*, in N. BALESTRINI (a cura di), *Quindici*, cit., pp.15-,18 p.16 e p.17.

neocapitalismo) si aggiungeva pertanto una critica strettamente inerente le scelte di poetica, all'interno delle quali l'attenzione per le potenzialità sovversive del linguaggio piuttosto che della materia narrata era la dominante caratteristica.

Già Umberto Eco, pronunciando la prolusione del convegno, sottolineava infatti che «rispetto al mondo della cultura marxista, i nuovi scrittori, che ritenevano che l'impegno stesse nel linguaggio e non nella tematica politicizzata, erano visti come mosche cocchiere del neocapitalismo»,⁵³ irritando così «la cultura che allora si diceva impegnata (fondata [...] su un connubio tra poetica del realismo socialista e marx-crocianesimo, ircocervo, a pensarci bene oggi, assai curioso [...])». ⁵⁴Sanguineti, autore del saggio *Ideologia e linguaggio* dove questo slittamento della contestazione viene sistematizzato teoricamente, da parte sua rivendicava coscientemente l'ascendenza vittoriniana del dissenso neoavanguardista: «ai problemi dell'epoca», avvertiva con sguardo retrospettivo, «occorreva far fronte non solo tematicamente, come aveva avvertito Vittorini. E Vittorini stesso non tardò a comprendere che il problema non era quello di ripiegare sopra schemi di descrizione ancora tardo-naturalistici ma [...] che la questione implicava davvero nuove modalità formali assolutamente essenziali, un nuovo linguaggio, per una nuova prospettiva ideologica». ⁵⁵ Anche Francesco Leonetti, figura interessante poiché peculiarmente al crocevia tra due esperienze non di rado in conflitto come quella di «Officina» e quella del Gruppo, ricordava come, pur nel contesto di «un rapporto di stima e di attenzione per il Partito comunista italiano» non mancassero «tante amarezze», e precisamente «quelle del realismo». Una simile analisi presuppone, da parte del PCI, un'interpretazione difettiva del concetto di “realismo” concepito da Engels e Lenin (con Balzac e Tolstòj come rispettivi modelli letterari), per cui “realismo” viene a significare semplice «riproduzione del reale, del vero, dell'esterno, mentre Engels e anche Tolstoj con il suo Lenin [*sic*] volevano dire che realismo è interpretare complessivamente il mondo esterno, tenendo conto che esso è determinato dall'economia, cosa che non era mai stata detta prima». ⁵⁶

Lo sguardo retrospettivo dei *quarant'anni dopo* conferma pertanto almeno due punti del percorso tracciato finora: l'ascendenza della contestazione neoavanguardista dall'“eresia” sperimentalista di Vittorini, e la rivelazione del problema del formalismo contrapposto al realismo come una falsa questione. Rifiutare il realismo para-ždanoviano del PCI non significava infatti rifiutare una concezione realista della letteratura *tout court*, ma solo, come abbiamo visto, esplorare nuove modalità della narrazione realistica, spostando la contestazione dal contenuto al linguaggio. È stato

⁵³ AA. VV., *Il gruppo 63 quarant'anni dopo*, cit., p.29.

⁵⁴ *Ivi*, pp.33-34.

⁵⁵ *Ivi*, pp.83-84.

⁵⁶ *Ivi*, pp.78-79.

già notato, attraverso le parole di Siti e Pedullà, che anzi la concezione e il riutilizzo del linguaggio nelle poetiche neoavanguardiste può costituire un realismo *altro*; e ciò è stato ribadito anche nell'ambito del convegno dal critico Filippo Bettini, secondo il quale

il Gruppo 63 ha rappresentato il movimento letterario più ispirato ad un'istanza di realismo [...] anche attraverso quell'operazione sul linguaggio, cioè sullo strumento e sul codice della comunicazione per il quale veniva accusato dagli avversari di formalismo e quindi, per paradosso, si può dire che proprio ciò in cui veniva accusato di formalismo era ciò che ne decretava il forte, radicale, aderente, senso di realismo, la lucidità di un realismo proiettato sul presente.⁵⁷

Le voci dei protagonisti e dei successivi interpreti critici della Neoavanguardia ci restituiscono dunque un quadro sfaccettato, che però nel complesso rafforza l'ipotesi del Gruppo 63 come effettivo corrispondente omologico della contestazione sessantottesca, soprattutto alla luce di quei contrasti con la cultura marxista ufficiale che vennero fatti propri dai movimenti. Uno studio che intenda esplorare la mitopoiesi della rivolta nell'ambito della letteratura di quegli anni non può dunque che adottare la Neoavanguardia come punto di riferimento. Resta però da capire se questo slittamento dal contenuto al linguaggio, che prevede anche un certo grado di difficoltà nella ricezione e nella fruizione dei testi, non precluda le potenzialità mitopoietiche di una letteratura di opposizione.

Gli anni Settanta: il ritorno alla letteratura, tra straniamento e opposizione

Invalidate infatti le categorie di “realismo” e “formalismo” per un'analisi contrastiva della letteratura neoavanguardista rispetto a quella propugnata da PCI, una dicotomia abbastanza netta si potrebbe invece tracciare a partire dalla categoria della «letteratura nazionale e popolare» citata da Alicata a partire dalle teorizzazioni di Antonio Gramsci. Innanzitutto occorre ricostruire il significato che il filosofo sardo dava al termine nei *Quaderni del carcere*: come ricorda Raf Valvola Scelsi, la «letteratura nazionale e popolare» designata da Gramsci risponderebbe a una «necessità pedagogico-politica» scaturita dalla «grande distanza esistente tra i ceti intellettuali e il popolo» in Italia, e dalla conseguente «impossibilità e incapacità degli intellettuali di rappresentare gli interessi e i gusti della gente e quindi in tal modo di farsene guida».⁵⁸ La lettura gramsciana del Risorgimento, secondo

⁵⁷ Ivi, pp.158-159.

⁵⁸ RAF VALVOLA SCELSI, *Tutta colpa di Antonio. Evoluzione del concetto di nazionalpopolare da Gramsci a Pippo Baudo*, in «Minima&Moralia», 15 giugno 2014, <<http://www.minimaetmoralia.it/wp/il-concetto-di-nazionalpopolare-da-gramsci-a-pippo-baudo/>> (8 febbraio 2017).

Valvola Scelsi, «da questo punto di vista è emblematica: la mancanza di una scrittura e di trame adeguate aveva fatto sì che il Risorgimento esprimesse figure distanti, aristocratiche, talvolta ispirate dalla morale cattolica [...] ma che non erano mai riuscite a costituire un vero *epos* nazionale»;⁵⁹ una diagnosi che fu ripresa in parte da Calvino, come abbiamo visto. Da una differente prospettiva storica, nel ritratto dipinto da Gramsci di «una casta dai tratti anche cosmopoliti, legata all'alta cultura europea, ma che rifugge in modo distratto dal tema della costruzione di un *epos* nazionale, da radicarsi nel popolo»,⁶⁰ possiamo rivedere i volti degli scrittori del Gruppo 63. In effetti proprio su questa rappresentazione della Neoavanguardia si basava la polemica degli intellettuali del PCI e dei marxisti in genere: l'eccessiva apertura agli sperimentalismi europei e americani e il “fare gruppo” dall'alto degli scranni delle case editrici e delle giurie dei premi letterari, epifenomeni più grossolani dell'industria culturale in ambito neocapitalista, come abbiamo visto, erano le colpe che venivano loro imputate.

In ogni caso, su una concezione «nazionale e popolare» della letteratura si basava gran parte della cultura ufficiale del PCI a partire dall'immediato dopoguerra, se è vero che i *Quaderni del carcere* di Gramsci cominciarono a essere pubblicati su impulso dello stesso Togliatti: «non era solo una ragione di tipo editoriale a spingere verso questa decisione», sottolinea Valvola Scelsi, «ma anche politica: la necessità di corroborare attraverso gli scritti del pensatore sardo le concrete scelte politiche nel frattempo adottate dai vertici del Partito Comunista», che in campo culturale, attraverso l'identificazione sommaria di teoria gramsciana e ždanoviana, prevedevano «la lotta contro la spontaneità dell'intellettuale [...] e la ribadita necessità dell'approccio pedagogico che l'intellettuale deve imprimere al suo lavoro tra le masse».⁶¹ Questo «approccio pedagogico», basato su una concezione nazionale unitaria che andasse oltre la lotta di classe, suggerisce Valvola Scelsi, corrisponde alle scelte politiche della “svolta di Salerno” del 1944 e del processo di conciliazione postfascista, cui Togliatti si piegò con l'estensione ai collaborazionisti repubblicani dell'amnistia del 1946 da lui promulgata in qualità di Guardasigilli. Tale scelta culturale sarebbe inoltre legata alla sconfitta del Fronte Popolare alle elezioni del 1948 e all'acuirsi della Guerra Fredda, cui si rispose con «un ritorno all'ordine realista-populista nella politica culturale del PCI, chiudendolo per almeno una ventina d'anni verso ogni avanguardia e cultura cosmopolita»: un vero e proprio «“serrate le fila”, in cui il problema identitario diventa l'architrave decisivo. In particolare, in Italia questa tematica si articola valorizzando ed esaltando il fattore nazionale, e i suoi valori tradizionali».⁶²

⁵⁹ *Ibidem.*

⁶⁰ *Ibidem.*

⁶¹ *Ibidem.*

⁶² *Ibidem.*

Il nocciolo della questione che interessa il presente studio, però, non riguarda tanto, in questo contesto, la chiusura alle influenze di modelli letterari europei ed extraeuropei, quanto la funzione pedagogica di una letteratura populista che si vuole mitopoiesi politica rivolta alle masse incolte: poniamo l'accento della riflessione sul «popolare» piuttosto che sul «nazionale» (che nell'ottica del PCI rispondeva a un canone che negli anni Sessanta non poteva non essere avvertito come obsoleto). A questa funzione non rispose certamente la poesia neoavanguardista (il primo nucleo del Gruppo 63 fu composto dai poeti *Novissimi*), elaborata attraverso una pratica poetica difficile, che, tramite procedimenti di straniamento del linguaggio, sospende il senso e la rappresentazione. Nella fase di rifiuto della letterarietà che attraversa gli anni Sessanta, il Gruppo 63 propugna e produce una letteratura che non è facilmente accessibile e che per ciò stesso non è atta a una funzione pedagogica. Secondo una semplicistica schematizzazione provvisoria, le poetiche della Neoavanguardia, nel loro rapporto con l'industria culturale, si produrrebbero dunque nel segno della riflessione estetica programmatica di Theodor Adorno piuttosto che di Walter Benjamin: difficoltà tendente all'elitarismo e non accessibilità alle masse.

Parlando inoltre di ascendenze nobili, secondo Walter Pedullà, la “desertificazione” del campo letterario negli anni attorno alla contestazione prenderebbe luogo nel segno di Samuel Beckett e non di quel Bertolt Brecht teorico, non a caso, di un “teatro epico”. «È stato forse il seme di Brecht che finalmente ha germinato in occidente? Evidentemente no», afferma il critico; «Brecht (e la letteratura impegnata che lo ha seguito) fu consumato come frutto esotico, ma non ricevuto come seme; [...] Il maestro della contestazione fu il ‘reazionario’ Beckett piuttosto che il rivoluzionario Brecht».⁶³ Anche in questa filiazione va ricercata l'impossibilità di un *epos* nazionale e popolare della contestazione: di contro alla «“chiacchiera” positiva e ottimista del drammaturgo tedesco», percepita come inattuale dalla generazione dei contestatori, «il presente con cui bisognava fare i conti era la disperazione di Beckett, così vicina alla paralisi contemplativa come alla distruzione totale». Se pure «gli studenti forse, condannando la letteratura, volevano far perdere le tracce di un cammino che aveva condotto all'entusiasmo della contestazione partendo dalle pattumiere di Beckett», in ogni caso «Godot non aspettava il socialismo. Tuttavia Godot aveva insegnato a vedere il deserto e l'immobilità dove gli altri vedevano ricchezza di oggetti e individui capaci di frenetico attivismo».⁶⁴

L'impossibilità di una narrazione collettiva è anche figlia di una mancata rivendicazione del legame omologico tra il Sessantotto e la ricerca neoavanguardista, se è vero che «una ricerca nell'anagrafe culturale avrebbe guidato alla conclusione sorprendente che alla contestazione aveva

⁶³ W. PEDULLÀ, *La rivoluzione della letteratura*, in ID., *Il morbo di Basedow ovvero dell'avanguardia*, Cosenza, Edizioni Lerici, 1975, pp. 196-197.

⁶⁴ *Ivi*, p. 197.

dato i natali la letteratura sperimentale degli Anni Sessanta»:⁶⁵ accade così che gli studenti in rivolta contro la letteratura «credono di parlare un linguaggio che hanno inventato e invece parlano in sostanza quello di una letteratura magari partita con intenzioni opposte; e ovviamente non ci si riferisce alle citazioni di poeti sui muri, ma a una più profonda analogia del loro comportamento con quello profetizzato dalla letteratura sperimentale». Quest'ultima, d'altronde, come abbiamo visto relativamente alla vicenda di «Quindici», «era forse addirittura una suicida per un gesto di rinuncia abbastanza logico in chi effettivamente poteva difendersi sostenendo di aver contribuito a preparare quell'evento che ora la scacciava dalla repubblica».⁶⁶

Che sia per l'incoscienza delle radici letterarie del Sessantotto da parte degli studenti, per la rinuncia della Neoavanguardia a rivendicare la paternità della rivolta o per il concorso di entrambe le cose, questa chiave di lettura confermerebbe l'ipotesi che negli stessi anni della contestazione si ripropone il vuoto delle narrazioni pedagogico-politiche individuato da Gramsci nel Risorgimento: il rifiuto della letterarietà non può produrre coinvolgimento da parte delle masse, e non vi è pertanto un *epos* della contestazione negli stessi anni. Scritte sui muri e manifesti politici sostituiscono la letteratura, a partire dalle pagine di «Quindici», e viene a costituirsi quel vuoto da cui il presente studio prende le mosse iniziali. Come abbiamo visto, però, non si tratta di un vuoto letterario vero e proprio, ma di una fase di rifiuto – o meglio, di sospensione – della letterarietà in cui la ricerca e la contestazione si spostano dal piano del contenuto al piano del linguaggio. In ogni caso, la difficoltà della letteratura neoavanguardista sembra precludere ogni possibilità mitopoietica, e dunque: la rivoluzione si fa con le parole scandite ad alta voce o scritte su un muro, non certo con le favole dei cantastorie riuniti attorno a quel falò che a Calvino piaceva ricordare ma che non è più possibile mettere in scena.

Negli anni Settanta, però, ci sarà una forte ripresa delle narrazioni, secondo la direzione della stessa riflessione neoavanguardista che si era gradatamente spostata dalla poesia al romanzo. Nel segno di questa forma letteraria si tiene infatti, nel 1965, il “ritorno a Palermo” del Gruppo 63; e leggendo le pagine che riportano il dibattito sul “romanzo sperimentale”⁶⁷ già si può intravedere a metà del decennio lo spiraglio per un rilancio della letterarietà dopo che, per sopravvivere alla tempesta del Sessantotto, si sono abbandonate le penne per impugnare i manifesti.

È questa la teoria alla base del saggio *L'estrema funzione* di Walter Pedullà (1975), in cui il critico saluta, al giro di boa del decennio, il ritorno dell'illusione letteraria nella faretra delle frecce a

⁶⁵ *Ivi*, p.192.

⁶⁶ *Ivi*, pp.194-195.

⁶⁷ Cfr. N. BALESTRINI, A. CORTELLESA (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Col senno di poi*, Roma, L'orma, 2013.

disposizione della contestazione: «molti scrittori e lettori d'oggi, specialmente coloro per i quali il 1968 è più un evento che non una data», dice Pedullà, «avanzano analoga spiegazione, timida e astuta e insieme in buona fede, della ripresa dei lavori interrotti da una invasione di studenti. “Sì, lo sappiamo che la letteratura è una palla, ma comunque siamo contenti di avere ricominciato a scriverla e a leggerla: non per noi ma per tutti coloro che ci credono”». ⁶⁸ Anche Donnarumma, parlando delle narrazioni della rivolta e del terrorismo a partire dagli anni Settanta, riconosce come in quegli anni «si può raccontare il terrorismo solo a patto che il discorso sia esibitamente letterario, e quindi non possa essere confuso con la descrizione giornalistica, la cronaca, l'indagine sociologica»; il critico intende infatti sottolineare come il ritorno delle narrazioni letterarie sia il frutto del primo vero confronto della letteratura con i mezzi di comunicazione di massa sviluppatisi negli anni Sessanta, un confronto da cui la letteratura uscirebbe sempre più desiderosa di distinguersi dagli altri linguaggi con cui tendeva pure a confondersi negli anni della Neoavanguardia. Al di là delle appartenenze ideologiche e delle tendenze letterarie, dunque, Donnarumma conclude che «seppure in forme molto diverse, Calvino e Pasolini, Balestrini e Volponi, Sciascia e Vassalli concordano nel produrre libri in cui la ritualità letteraria, qualunque forma assuma, sia ben in mostra». ⁶⁹

Il ritorno alla letterarietà è inoltre un ritorno al pubblico e, necessariamente, un ritorno alle potenzialità mitopoietiche della letteratura di opposizione: «dopo la contestazione», dice Pedullà,

c'è sul serio l'intenzione dello sciamano letterario di piegare la linea ai desideri e ai bisogni del pubblico “popolare” e di costruire artificialmente la chiarezza di linguaggio che è condizione del consumo di ogni lettore. Se la richiesta è di un testo che mostri chiaramente e semplicemente come è la vita, allora il problema della nuova “finzione” è quello di “creare una struttura che sia recepita come mancanza di struttura” (Lotman). ⁷⁰

La narrazione riprende dopo l'interruzione, ma con la nuova consapevolezza del mezzo acquisita attraverso gli interminabili dibattiti dell'ormai dissolto Gruppo 63, per cui l'attenzione al «pubblico “popolare”» non si traduce in ogni caso in quella letteratura “populista” propugnata dal PCI. Deve pur essere vero, infatti, che il lavoro sul linguaggio ha prodotto dei frutti da raccogliersi nel decennio immediatamente successivo, quando si torna a riprendere confidenza nelle potenzialità della letteratura. Quali sono allora questi frutti?

⁶⁸ W. PEDULLÀ, *L'estrema funzione*, cit., p.9.

⁶⁹ R. DONNARUMMA, *Storia, immaginario, letteratura*, cit., p.447.

⁷⁰ W. PEDULLÀ, *L'estrema funzione*, cit., p.130.

Parliamo ancora di “padri nobili”, di ricerche letterarie nel solco delle quali si è svolta quella della Neoavanguardia: nel 1966 Pedullà annota che «tra le voci più attive del bilancio di questa annata letteraria c'è sicuramente l'acquisizione alla nostra cultura di una parte dell'opera di Viktor Šklovskij». ⁷¹ Al di là di Adorno e Benjamin, di Brecht e Beckett, è infatti nel segno della riflessione del critico russo, con tutti i presupposti e le conseguenze politiche annesse, che si svolge il lavoro sul linguaggio del Gruppo 63. Dopo aver parlato, nel primo paragrafo, di vaghe “strategie di distanziamento”, di “de-realizzazioni”, di “dislocazioni” e *détournements*, troviamo così un nome a quel diaframma che abbiamo localizzato tra la materia esperienziale della rivolta e la sua narrazione: si tratta del procedimento dello “straniamento” teorizzato per la prima volta da Šklovskij nel 1917 in un saggio tradotto dapprima in *L'arte come artificio* (da Marija Olsuf'eva nel 1966) e poi in *L'arte come procedimento* (da Cesare De Michelis nel 1968).

Occorre innanzitutto assegnare all'intervento, considerato uno dei testi teorici fondativi del formalismo russo, tutta la sua valenza militante: nonostante una posa apparentemente descrittiva, «è interesse di Šklovskij sapere dove va la letteratura e non donde viene», ⁷² per dirla con Pedullà; e non poteva essere altrimenti in quel 1917 che in Russia avrebbe segnato l'esplosione di potentissimi fermenti sociali e culturali, in cui la distruzione violenta delle vecchie strutture di potere apriva tutto un orizzonte a nuove costruzioni sociali e artistiche (il pensiero non può che andare in questo contesto a quel movimento artistico nato in Russia che fu battezzato “Costruttivismo”, per l'appunto). Nello stretto contesto della militanza letteraria, inoltre, concepire alla base della creazione artistica la presenza di un “artificio” o di un “procedimento” (il cui meccanismo poteva essere riassunto e descritto nelle pagine di un saggio), significava minare alla base lo psicologismo della critica che, quantomeno dal Romanticismo fino ai primi anni del Novecento, aveva innalzato un altare al culto dell'autore e alla sua presunta sensibilità (poi tradotta in termini psicologici) travasata direttamente nell'opera.

Al di là di queste considerazioni estremamente formalistiche, le quali tendono a obliterare la figura autoriale per prendere in esame le strutture intrinseche dell'opera letteraria, il testo di Šklovskij prendeva inoltre le mosse dalla medesima diagnosi su cui si innesterà poi la contestazione linguistica del Gruppo 63: il processo di sclerotizzazione del linguaggio in forme fisse e ripetute che, nella quotidianità, finiscono per essere percepite automaticamente. Il saggio si apre con una riflessione sui meccanismi percettivi in generale e si basa infatti sui postulati di una scienza cognitiva *ante litteram*: «se ci mettiamo a riflettere sulle leggi generali della percezione», dice Šklovskij, «vediamo che diventando abituali, le azioni diventano meccaniche. Così, per esempio, passano nell'ambito

⁷¹ ID., *La letteratura del benessere*. Roma, Bulzoni, 1973, p.261.

⁷² *Ivi*, p.263.

dell’“inconsciamente automatico” tutte le nostre esperienze». Nel contesto che più interessa al critico, «col processo dell’automatizzazione si spiegano anche le leggi del nostro linguaggio prosaico, con le sue frasi non completate, e le sue parole lasciate a metà [...]. Nella rapidità del linguaggio pratico le parole non vengono pronunciate fino in fondo, e nella coscienza appaiono appena appena i primi suoni della parola» e, conseguenza ultima, «così la vita scompare trasformandosi in nulla». ⁷³ L’arte è invece il contrario dell’automatizzazione, serve «per restituire il senso della vita, per “sentire” gli oggetti», per «trasmettere l’impressione dell’oggetto, come “visione” e non come “riconoscimento”»: il linguaggio prosaico fossilizzato deve pertanto essere sostituito da un linguaggio *altro*, artistico. Attraverso quale procedimento si può costruire questo linguaggio? Per essere *arte*, l’arte (ma occorre notare che Šklovskij nel saggio si riferisce quasi unicamente alla letteratura) deve servirsi del «procedimento dello “straniamento” degli oggetti» – qui compare il termine *ostranenie* per la prima volta – «procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione, dal momento che il processo percettivo, nell’arte, è fine a se stesso e deve essere prolungato; *l’arte è una maniera di “sentire” il divenire dell’oggetto, mentre il “già compiuto” non ha importanza nell’arte*». ⁷⁴ La conseguenza estrema del ragionamento di Šklovskij è che questo meccanismo, indipendente da sensibilità o psicologia dell’autore, diventa la sola cifra e garanzia dell’artisticità: se accettiamo che «il valore poetico di un oggetto è il risultato della maniera in cui lo percepiamo», dovremo chiamare «*poetici* in senso stretto gli oggetti che sono stati creati con particolari procedimenti, aventi il fine di farli percepire con la massima certezza possibile, come artistici». ⁷⁵

La manutenzione percettiva attraverso la violenza esercitata sul linguaggio prosaico sarebbe dunque la *pars destruens* del compito dell’arte secondo il critico russo; ma a questa succederebbe una *pars costruens*. «Lo scrittore di Šklovskij», spiega Pedullà, «non “esprime” il proprio mondo, costruisce», dal momento che «l’esprimere conserva un grosso margine di automatismo» e, come abbiamo visto, «compito dell’arte è proprio quello di liberare dall’automatismo per prendere coscienza delle cose [...] costruire significa invece scegliere, controllare, variare, emettere, accostare, montare; non creare,» – e qui risiede la critica più feroce del culto dell’autore – «perché lo scrittore inventa o solo ricorda, visto che “chi” scrive non è l’uomo solo, scrive il tempo, la scuola-collettiva». ⁷⁶

⁷³ VIKTOR BORISOVIČ ŠKLOVSKIJ, *L’arte come procedimento*, in TZVETAN TODOROV (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 1968, pp.73-94, pp.81-82.

⁷⁴ *Ivi*, p.82.

⁷⁵ *Ivi*, p.77.

⁷⁶ W. PEDULLÀ, *La letteratura del benessere*, cit., p.262.

Dato per assodato dunque che «il valore poetico di un oggetto è il risultato della maniera in cui lo percepiamo» e che si possono considerare «*poetici* in senso stretto gli oggetti che sono stati creati con particolari procedimenti, aventi il fine di farli percepire con la massima certezza possibile come artistici», ne risulta che la rappresentazione artistica di un oggetto si traduce in «cambiarne la forma, pur senza cambiarne l'essenza». ⁷⁷ Ma quali sono per Šklovskij i procedimenti concreti con cui si attua un simile mutamento formale?

La via dello straniamento può essere imboccata secondo differenti modalità, tra cui una focalizzazione deformata e deformante, attraverso l'adozione, in narrativa, di un punto di vista insolito (quello del cavallo nel celebre esempio del racconto *Cholstomér* di Lev Tolstòj citato nel saggio). Ma il *focus* della ricerca di Šklovskij, e della ricezione neoavanguardista del saggio, è centrato su questioni puramente linguistiche: anche la contestazione di un certo tipo di letteratura (e conseguentemente di un certo tipo di critica) risiede nel linguaggio piuttosto che nel contenuto di un'opera. Straniante può essere l'adozione di un registro formale inconsueto e di oscura comprensione: il critico russo cita lo stile di Aleksandr Puškin, che «per la sua trivialità» risultava «insolitamente difficile» ai suoi contemporanei avvezzi all'«alto stile di Deržavin»: in Puškin ritroveremmo dunque l'impiego del «linguaggio popolare come un procedimento particolare per richiamare l'attenzione». ⁷⁸ Ma un più compiuto procedimento straniante, e dunque artistico, è l'esercizio di una violenza sul linguaggio prosaico, che causa un'interruzione della percezione automatizzata; una violenza che, non limitandosi a distruggere, genera un nuovo linguaggio, propriamente poetico. Il procedimento, l'artificio, si eserciterà dunque nella «dimensione fonetica e lessicale, come nella modalità di collocazione delle parole e delle costruzioni semantiche costituite dalle parole stesse», lasciando impresso in queste dimensioni del linguaggio poetico

lo stesso segno della artisticità: il fatto che esso viene creato intenzionalmente per una percezione estratta dall'automatismo, e che la sua “visione” è lo scopo stesso dell'autore, e viene creata “artificiosamente” in maniera che la percezione vi indugi, e raggiunga la sua forza e durata più alte possibili, per cui l'oggetto è recepito non nella sua spazialità, ma, diciamo così, nella sua continuità. ⁷⁹

Un'altra dimensione del linguaggio su cui si esercita la violenza del procedimento di straniamento è quella del ritmo: «il ritmo prosaico è importante come fattore di “automatizzazione”; mentre non così il ritmo della poesia»; ne consegue che «il ritmo artistico consiste nell'infrazione del ritmo

⁷⁷ V. B. ŠKLOVSKIJ, *op. cit.*, p.77 e p.83.

⁷⁸ *Ivi*, p.92.

⁷⁹ *Ivi*, pp.91-92.

prosaico».⁸⁰ Ricapitolando: per Šklovskij la cifra della letterarietà risiede in un procedimento di straniamento sotteso alla composizione artistica, che mira a infrangere le regole del linguaggio prosaico (fondando un nuovo linguaggio sull'interruzione, lo scarto nelle dimensioni sintattica, ritmica, fonetica o lessicale) per interrompere la percezione automatica di un oggetto che diventa in questo modo oggetto poetico. L'arte è – o meglio, deve essere – un nuovo meccanismo percettivo, strettamente connesso al reale e capace di incidere profondamente su di esso, non l'espressione psicologica o sentimentale di un soggetto dalla spiccata sensibilità.

Alla luce di questa lettura strettamente militante del saggio di Šklovskij, non dovrebbe stupirci incontrare una convergenza diagnostica e programmatica in uno dei testi teorici fondativi della poetica neoavanguardista: il saggio *Linguaggio e opposizione* scritto da Nanni Balestrini nel 1960 (qualche anno prima dell'approdo di Šklovskij in Italia, dunque). Balestrini parte dagli stessi presupposti del critico russo, ma porta all'estremo le conseguenze politiche di una concezione di arte come procedimento, e della relazione di questa arte con la realtà; lo straniamento diventa pertanto il procedimento attraverso cui può essere concepita una rivolta del linguaggio. In principio c'è dunque la contestazione linguistica della Neoavanguardia, messa in atto in quelle che Fausto Curi definisce «negazione comunicativa e comunicazione negativa, “attraverso uno straniamento globale del linguaggio istituzionalizzato”», per cui «intervenire trasgressivamente sul codice della lingua» significa «estraniarne la normalità o la presunta naturalità, disgregare il sistema codificato degli usi e delle convenzioni comunicative della società, elaborare modelli di comportamento linguistico radicalmente oppositivi alla norma». La rivolta politica fluisce spontaneamente quale conseguenza di questi atti linguistici: «confutare il sistema di significati culturali socialmente autorizzati e porre (con fare progettante) nuovi significati, significati *autres*» è la modalità proposta dalla letteratura neoavanguardista per «agire anche politicamente, pur senza tematizzare la politica»,⁸¹ quindi attraverso quegli stessi procedimenti stranianti che mettono in difficoltà al momento di raggruppare un *corpus* di rappresentazioni epiche della rivolta.

La differenza fondamentale tra il saggio del critico russo e il breve scritto di Balestrini è che quest'ultimo, rimanendo in ciò sulla scia delle avanguardie storiche, non concepisce la netta separazione tra vita e arte, tra linguaggio prosaico e linguaggio poetico, su cui si fonda il discorso del formalista russo. Il poeta milanese infatti intravede lo scarto dal linguaggio automatizzato come un'epifania che si manifesta nella stessa realtà percettiva di quel linguaggio, e non in una sede separata come quella riservatagli da Šklovskij. È proprio «nello sclerotico e automatico abuso di frasi fatte e di espressioni convenzionali che stanno alla base del comune linguaggio parlato» che «accade

⁸⁰ *Ivi*, p.94.

⁸¹ L. VETRI, *op. cit.*, p.86.

talvolta di notare con stupore [...] un improvviso scattare di impreveduti accostamenti, di ritmi inconsueti, di involontarie metafore; oppure», continua Balestrini, «sono certi grovigli, ripetizioni, frasi mozze o contorte, aggettivi o immagini spropositate, inesatte, a colpirci e a sorprenderci, quando le vediamo galleggiare nel linguaggio anemizzato e amorfo delle quotidiane conversazioni». Si tratta, in ogni caso, di «straordinarie apparizioni che arrivano a illuminare da un'angolazione insolita fatti e pensieri»,⁸² interrompendo la percezione automatizzata della realtà.

Naturalmente la natura della diagnosi è differente poiché sono passati quasi cinquant'anni, e l'analisi del linguaggio sclerotizzato compiuta da Balestrini è frutto di una meditazione di base marxista sullo sviluppo del neocapitalismo, dell'industria culturale e dei mezzi di comunicazione di massa a esso connaturati, fonti del linguaggio sclerotizzato. Ma alla base dei due scritti esiste la stessa concezione dell'arte come artificio, come procedimento o protocollo di azioni da compiere – e difatti, non a caso, *Come si agisce e altri procedimenti* è il titolo che Balestrini, riprendendo la terminologia di Šklovskij, ha conferito recentemente (2015) al primo volume della raccolta completa delle sue poesie. Il titolo richiama forse anche la traduzione esatta del termine russo приём, tradotto come “artificio” e “procedimento”, ma da collocarsi piuttosto nel campo semantico della “ricezione” (come abbiamo visto in Šklovskij è proprio la ricezione a determinare la fattura dell'oggetto artistico), e traducibile anche con un termine che riguardi il “protocollo di azioni da tenersi a un ricevimento”: in effetti il *Come si agisce* balestriniano dà proprio l'idea di una lista di azioni, di un insieme di *procedimenti*, come se la poesia dovesse essere quello che si chiama “algoritmo” in teoria informatica e “script” nell'ambito delle scienze cognitive.

Il “procedimento” in Balestrini indicherebbe dunque anche un protocollo di atti attraverso cui la poesia agisce sul reale: *Linguaggio e opposizione* vuole infatti descrivere la componente politica della riflessione sul linguaggio attuata attraverso il linguaggio stesso, di contro alle accuse di disimpegno rivolte alla poesia neoavanguardista. Al contrario di Šklovskij, il poeta non fornisce esempi letterari delle modalità con cui mettere in atto il procedimento straniante, ma si limita a descrivere quello slittamento della contestazione dal contenuto al linguaggio che abbiamo trattato; e, in un certo modo, lo supera, dal momento che nell'ottica di Balestrini il linguaggio diventa il contenuto della poesia. «E da ultimo non saranno più il pensiero e l'emozione, che sono stati il germe dell'operazione poetica, a venire trasmessi per mezzo del linguaggio, ma sarà il linguaggio stesso a generare un significato nuovo e irripetibile», dice lo scrittore, che così invita «a considerare oggetto della poesia il linguaggio, inteso come *fatto verbale*, impiegato cioè in modo non-strumentale, ma assunto nella sua totalità, sfuggendo all'accidentalità che lo fa di volta in volta riproduttore di immagini ottiche, narratore di

⁸² N. BALESTRINI, *Linguaggio e opposizione*, in ID., *Come si agisce e altri procedimenti. Poesie complete volume primo (1954-1969)*, Roma, DeriveApprodi, 2015, pp.395-400, p.397.

eventi, somministratore di concetti....». Duplice è poi l'obiettivo del poeta milanese: da una parte, come in Šklovskij, la "manutenzione del linguaggio" attraverso la poesia serve a gettare «una luce nuova sulle cose, uno spiraglio tra le cupe ragnatele dei conformismi e dei dogmi che senza tregua si avvolgono a ciò che siamo e in mezzo a cui viviamo»; ma, in senso più politico, serve anche a fornire «una possibilità di *opporsi* efficacemente alla continua sedimentazione, che ha come complice l'inerzia del linguaggio». ⁸³

Per sedimentazione si intende consolidamento dello *status quo*; e, leggendo queste pagine pre-sessantottesche di uno degli scrittori più *engagés* del Gruppo 63, possiamo comprendere come mai Pedullà interpreti l'avventura neoavanguardista come premonizione e presupposto della contestazione del Sessantotto. La poesia infatti non può essere concepita se non «come *opposizione*», dice il poeta; e se da una parte sembra di intravedere quell'opposizione tra arte e non-arte descritta da Šklovskij, Balestrini subordina invece la manutenzione percettiva a una contestazione delle strutture politiche, poiché la poesia di cui sta programmaticamente parlando si vuole sia «opposizione al dogma e al conformismo che minaccia il nostro cammino, che solidifica le orme alle spalle, che ci avvinghia i piedi, tentando di immobilizzarne i passi. Oggi più che mai», afferma lapidario, «questa è la ragione dello scrivere poesia». ⁸⁴

Non solo poesia, ma anche romanzi, almeno secondo quanto si discusse nel secondo incontro palermitano del Gruppo 63, incentrato sul "Romanzo sperimentale". Anche in quell'occasione infatti si concepì il linguaggio come oggetto della narrazione romanzesca, mettendo l'accento sul compito politico riservato a tale operazione letteraria. Andando a scorrere gli interventi del convegno, troviamo Elio Pagliarani, per esempio, che, assodata una «funzione sociale della letteratura, funzione che non esaurisce, beninteso, la letteratura, ma che è verificabile oggettivamente a prescindere da ogni intenzionalità», la intravede nel compito «di mantenere in efficienza, per tutti, il linguaggio». Lo scrittore, per Pagliarani, consapevole o no, «si assume un atteggiamento di contestazione nei confronti dei significati socialmente dati: si verifica la semanticità del sistema, quanto di usura, di prevaricazione e di innovazione anche [...] le altre istituzioni sociali, storiche, hanno esercitato ed esercitano su quella fondamentale istituzione sociale, storica, che è la lingua», risaputo che «le trasformazioni socio-culturali determinano le trasformazioni linguistiche, le quali poi avvengono, beninteso, iuxta propria principia». ⁸⁵ Una letteratura di opposizione dunque, per Pagliarani, non si riduce alla decostruzione dei significati *reçus*, ma trova il suo ruolo precipuo in una *pars costruens* intesa come quella «progettazione di nuovi significati» che è cifra dello sperimentalismo.

⁸³ *Ivi*, p.398.

⁸⁴ *Ivi*, p.399.

⁸⁵ N. BALESTRINI, A. CORTELLESA (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, cit., p.108.

«Progettazione e non fondazione», specifica il poeta, «perché la produzione di nuovi significati relativamente alla “langue”, è opera della collettività, della società nella storia», e dunque «chiedere allo scrittore di fondare nuovi significati immediatamente validi per tutti è un tipo di errore idealistico». Questa *pars costruens* è necessaria, dal momento che «non basta destituire i significati correnti: l’opposizione per essere efficace deve sempre risultare una contrapposizione» e «la negazione non basta, distruggere non basta». Proprio «l’opposizione, la contestazione» sono i «modi più costanti coi quali la letteratura adempie alla propria funzione di tenere in efficienza il linguaggio». ⁸⁶

Quasi cinquant’anni separano *L’arte come procedimento* da *Linguaggio e opposizione*, dicevamo; e in effetti nel saggio di Balestrini intravediamo in filigrana l’analisi marxista dell’industria culturale in seno al neocapitalismo, che fonda la consapevolezza dei processi di sussunzione cui va incontro ogni forma di opposizione, critica o poetica. «Oggi infatti il muro contro cui scagliamo le nostre opere rifiuta l’urto, molle e cedevole si schiude senza resistere ai colpi – ma per invischiarli e assorbirli, e spesso ottiene di trattenerli e di incorporarli», afferma il poeta, che propone:

è perciò necessario essere molto più furbi, più duttili e più abili, in certi casi più spietati, e avere presente che una diretta violenza è del tutto inefficace in un’età tappezzata di viscide sabbie mobili. È in un’epoca tanto inedita, imprevedibile e contraddittoria, che la poesia dovrà più che mai essere vigile e profonda, dimessa e in movimento. Non dovrà tentare di imprigionare, ma di seguire le cose, dovrà evitare di fossilizzarsi nei dogmi, ed essere invece ambigua e assurda, aperta a una pluralità di significati e aliena dalle conclusioni per rivelare mediante un’estrema aderenza l’inafferrabile e il mutevole della vita. ⁸⁷

Il linguaggio poetico propugnato da Balestrini in questo vero e proprio manifesto, letterario e politico allo stesso tempo, è pertanto un linguaggio dinamico, che non si sclerotizzi in fraseologie e formule fisse, che tramite procedimenti combinatori, di *collage* e di *cut-up* (le soluzioni stilistiche da lui predilette in fase di composizione) sia sempre in grado di fornire nuovi accostamenti e di assemblare nuovi significati, rinnovandosi continuamente, sfuggendo alla propria fossilizzazione e alla percezione automatizzata dell’oggetto linguistico. Solo un simile linguaggio, sembra suggerire il poeta tra le righe, può mettere in discussione non solo le strutture percettive attraverso le quali ci muoviamo nella realtà, ma quelle socio-economiche in cui questa stessa realtà è organizzata. Il concetto di “rivoluzione permanente” (non così distante da quel «rifugio dal tempo storico» previsto

⁸⁶ *Ivi*, pp.110-111.

⁸⁷ *Ibidem*.

nella rivolta in senso jesiano), dagli scritti marxiani, passa attraverso un saggio di poetica prima di arrivare alle assemblee nelle fabbriche e nelle università occupate.

Straniamento e mitopoiesi

È così dunque che il linguaggio si fa protagonista della poesia prima e della narrativa poi, è così che la contestazione slitta dal contenuto al linguaggio; falsa dicotomia come quella realismo-formalismo, in realtà, poiché, semplicemente, è il linguaggio che giunge a identificarsi con il contenuto della narrazione. Ma una questa identificazione del contenuto con un utilizzo straniante del linguaggio, peculiarità delle poetiche del Gruppo 63, preclude le possibilità mitopoietiche di una letteratura della rivolta? Più precisamente, ciò che su cui occorre riflettere è se sia possibile creare coinvolgimento emotivo, identificazione e dunque mitopoiesi, attraverso pratiche compositive letterarie che rendono difficoltosa la comprensione del testo, e di conseguenza precludono quella ricezione di massa propugnata dal “populismo letterario” in seno al PCI. Il saggio di Šklovskij risponde in parte a questa domanda: al di là della difficoltà del testo, che nel nostro caso verrà appianandosi con il ritorno dell'affabulazione al giro di boa degli anni Settanta, è proprio per creare un nuovo rapporto tra il testo e chi lo recepisce che si mette in atto il procedimento dello straniamento; dunque lo straniamento sarebbe la scintilla che innesci in qualche modo un rapporto mitopoietico tra testo e fruitore. La narrazione “straniata” creerebbe dunque mitopoiesi più di quanto non faccia la narrazione realistica in senso mimetico, proprio perché “illumina”, per utilizzare la metafora di Balestrini, un contenuto che verrebbe altrimenti recepito automaticamente, attraversando la coscienza senza lasciare traccia.

Già nel 1964 era Sanguineti a ribaltare la questione, ravvisando nel realismo socialista un impoverimento della funzione fabulatrice della letteratura. Partendo dal presupposto che, con le parole dello studioso di religioni rumeno Mircea Eliade, «on sait que le récit épique et le roman, comme les autres genres littéraires, prolongent, sur un autre plan, et à d'autres fins, la narration mythologique», secondo il poeta genovese «in una società come la presente, che ha eminentemente confinato i miti nelle biblioteche degli istituti di storia delle religioni, e le favole nell'esercizio semiclandestino della trasmissione orale, è anche accaduto che il romanzo venisse prevalentemente degradato a mimesi naturalisticamente intesa dell'esistenza, nel più piatto e banale dei modi». Invece, per Sanguineti, «coniugare una storia, secondo qualunque modo la si coniughi, e a qualunque livello, una volta acquistata la certezza del carattere problematico della faccenda, significa riproporsi da capo

il problema della funzione fabulatrice, oggi»;⁸⁸ e difatti egli fu, tra gli esponenti del Gruppo, uno dei più attenti promotori di un recupero della funzione mitopoietica della letteratura. Nell'articolo sulla *Letteratura della crudeltà* veniva messo in evidenza, riassume Francesco Muzzioli, il fatto che «non si può pensare a una forma letteraria estranea *tout court* all'ideologia, che non sia a sua volta mitopoiesi, ideologia sia pure *altra*»;⁸⁹ in questo risiederebbe, come dicevamo, il momento «eroico-patetico» dell'avanguardia, che contiene il “progetto” di antitesi alla società esistente, cui succede un momento cinico in cui l'avanguardia dovrà poi confrontarsi con la propria museificazione e mercificazione.

Anche nel contesto del già citato convegno sul romanzo sperimentale, Sanguineti proponeva una “linea mitopoietica” della narrazione romanzesca, che, intendendo il romanzo stesso come «struttura mitologica o modello di comportamento o educazione sentimentale o sistema di significati organizzati», nel momento «del ritorno del narrato alle originarie strutture mitologiche», non concepisse la mitologia «come trama metafisica su cui leggere il significato profondo e concreto della narrazione» (tipica del romanzo naturalistico che si voleva contestare in quell'occasione), bensì «come storia»; per cui, riassumendo, «la mitologia si trasforma in una antropologia come storia».⁹⁰ A questa linea “sanguinetiana”, che riproponeva la funzione mitopoietica della letteratura, interpretando la mitologia come antropologia storica (ricorrendo cioè alle strutture antropo-mitologiche nella narrazione), si contrappone, tra i narratori, proprio Nanni Balestrini, che all'epoca del convegno concepiva l'idea di un romanzo come un meccanismo (quasi ludico) perfetto, col rischio di sfociare in un'ironia che gli veniva preventivamente criticata dallo stesso Sanguineti.

Come vedremo, però, anche per tale questione il Sessantotto rappresenta una svolta. Per il momento basti considerare come anche all'interno di un movimento letterario che giunse alla più esplicita contestazione della stessa letterarietà, la questione della mitopoiesi veniva posta come fondamentale; e questo al di là del trattamento straniante del linguaggio prosaico, procedimento che non veniva visto come ostacolo alla mitopoiesi. In effetti, tra i tanti “atti di convegni” che secondo i detrattori furono l'unico prodotto tangibile del Gruppo 63, la questione della fabulazione mitopoietica ritorna a intermittenza. Ciò potrebbe sembrare sorprendente per un movimento letterario che tra i suoi ranghi annoverava i promotori della sospensione del senso e dell'interpretazione del testo come dispositivo ludico; ma in realtà la mitopoiesi considerata dal Gruppo è una mitopoiesi straniante, che, lungi dal celare le strutture mitologiche sottese alla narrazione romanzesca, tende a renderle tangibili.

⁸⁸ E. SANGUINETI, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, in ID., *Ideologia e linguaggio*, cit., pp.77-107, p.91.

⁸⁹ F. MUZZIOLI, *Il gruppo '63*, cit., p.40.

⁹⁰ N. BALESTRINI, A. CORTELLESA (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, cit., p.118.

Pedullà descrive il ritorno al narrato degli anni Settanta come il ritorno alla recitazione di uno sciamano che agita i mascheroni sacri cercando di convincere il popolo che è il dio a ballare e raccontare; invece la “linea sanguinetiana” della Neoavanguardia vuole agitare le maschere e allo stesso tempo svelare l’attore che balla dietro. Per questo sembra convincente impostare su questi fondamenti un’analisi degli aspetti mitopoietici della letteratura neoavanguardista come quella che viene proposta nel presente studio.

Questa particolare “via alla mitopoiesi”, in equilibrio tra coinvolgimento acritico e decostruzione consapevole della fabulazione, si traduce, secondo Muzzioli, in delle «infiltrazioni della critica nella narrazione» che «non sono affatto un trucco specioso e nemmeno sono risorse furbesche per compensare una carenza di “dono” ispirativo», poiché pongono «la questione del mito e della rappresentazione» cercando una risposta alle seguenti domande: «non possiamo far altro che abbandonarci al racconto, ossia credere al mito? La rappresentazione è un fatto naturale oppure una *produzione* culturale e sociale? È possibile una rappresentazione che contenga dentro di sé la sua propria critica?». Alla luce della consapevolezza neoavanguardista che «non è più possibile rappresentare, se non attraverso la crisi (l’allegoria del fallimento) della rappresentazione stessa» – consapevolezza che nella sua ineludibilità assume i tratti dello «stigma della *modernità radicale*» – la ricerca romanzesca sperimentale del Gruppo 63 ha messo in scena per il critico l’ultimo tentativo di inserire la «*criticità nel testo*» attraverso la pratica di «scritture narrative che non consentono una comoda immedesimazione e costringono a interrogarsi sul perché del disfunzionamento della fantasia». Insomma, la ricezione del romanzo sperimentale appare come problematica, e sembra ancora una volta precludere le possibilità mitopoietiche di quel congegno meccanico che diventa il testo; eppure, per dirla sempre con Muzzioli, «se la funzione ideologica dominante attribuita alla letteratura è di fornire “la soluzione immaginaria di una contraddizione reale”, non è detto che non possa essere deviata a farsi la rappresentazione contraddittoria o l’allegoria problematica di un conflitto che non trova pace sulla pagina e che dobbiamo quindi cercare di risolvere al di fuori dell’immaginazione».⁹¹ Ciò significa che la Neoavanguardia non rinuncia a una narrazione che, stanti le difficoltà di immedesimazione del lettore, sia impulso all’azione sul presente. Tramite la messa a nudo delle strutture mitologiche e dei congegni (o «artifici», o «procedimenti», con Šklovskij) che agiscono, cerca invece di superare la mera immedesimazione per mirare a una mitopoiesi che sia azione sulla realtà (tramite il linguaggio), impulso affabulatorio a quest’azione e allo stesso tempo disinnescamento della fruizione acritica del mito sfruttata storicamente dai totalitarismi a fini di propaganda, asservimento e conservazione.

⁹¹ F. MUZZIOLI, *Il gruppo '63*, cit., pp.195-196.

La Neoavanguardia anticipava cioè di qualche anno il quesito fondamentale della riflessione di Furio Jesi sulla relazione tra il mito e la propaganda politica. Superata la dicotomia istituita dal suo maestro Károly Kerényi tra mito genuino e mito tecnicizzato, Jesi arriva a considerare la possibilità, per quanto problematica, di un legittimo utilizzo politico della mitopoiesi, che sia impulso all'azione per modificare il presente. La questione è già esplicitata tra i saggi di *Letteratura e mito*, pubblicati non a caso nel 1968, un anno prima di cominciare la stesura di *Spartakus* (che costituisce invece il punto di arrivo di questa riflessione sul mito e la propaganda). Il nodo cruciale della teoria propositiva jesiana, che esplora le potenzialità impulsive e coesive di una propaganda mitologica “di sinistra”, risiede in quell'equilibrio cui abbiamo accennato, tra coinvolgimento emotivo e fruizione critica del mito. Jesi infatti ritiene che, pur assodato che «il ricorso al mito nel linguaggio della propaganda politica è un elemento costante ed è sempre – per la sua stessa natura – un elemento “reazionario”» (tanto che «anche la dottrina politica più progressista si serve di uno strumento intrinsecamente reazionario quando fa ricorso al mito»), le energie di aggregazione contenute nella narrazione mitica non vadano sprecate, ma incanalate verso obiettivi di emancipazione, mantenendo una dimensione dinamica che ne impedisca la cristallizzazione fondativa e identitaria. Occorre cioè un superamento della dimensione temporale “passatista” cui è strettamente legato il mito, e questo può avvenire solo fornendo a chi ne fruisce gli strumenti critici per la decostruzione. «Com'è possibile», si chiedeva dunque il mitologo torinese in *Mito e linguaggio della collettività* (1966), «indurre gli uomini a comportarsi in un determinato modo – grazie alla forza esercitata da opportune evocazioni mitiche – e, successivamente indurli a un atteggiamento critico verso il movente mitico del loro comportamento?». Prima di scrivere *Spartakus*, la risposta non poteva che essere una chiusura di questa prospettiva: «tutto ciò non ci sembra praticamente possibile».⁹² La concezione dinamica del mito prevede invece una critica ininterrotta che agisce nella medesima dimensione temporale della “rivolta permanente” del linguaggio nel contesto della sperimentazione avanguardista; e il mito stesso, come vedremo, è intrinsecamente condizionato dalla dimensione linguistica dalla quale viene strutturato, o meglio: il mito germoglia dal linguaggio e nel linguaggio medesimo riscontra la sua efficacia creatrice, per cui mitopoiesi e logopoiesi procedono di pari passo.

In *Spartakus* si comincia a esplorare l'effettiva possibilità di questo superamento. Innanzitutto, come detto in precedenza, la teoria jesiana va a colmare un vuoto all'interno dello schieramento marxista: Jesi parte proprio di quella sottovalutazione delle componenti mitopoietiche della propaganda politica per cui, a sinistra, si è sempre guardato con sospetto il mito, diventato automaticamente sinonimo di “bugia”, di “narrazione tendenziosa e fallace”. La parola “propaganda” ha subito una sorte non dissimile, nota in *Spartakus*: nel suo presente «è parola molto squalificata,

⁹² F. JESI, *Mito e linguaggio della collettività*, in ID., *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 1968, pp.33-44, pp.42-43.

quasi sinonimo di menzogna», laddove, nota il mitologo, «anche la propaganda, negli istanti di maggiore fervore politico, quando l'impegno politico ha condizionato la genuinità dell'esperienza della vita, è stata la definizione per eccellenza della verità».⁹³ Alla luce di questa considerazione, Jesi critica allora la diffidenza verso la propaganda degli stessi attivisti politici, nel contesto di «una crisi di fondo [...] nei rapporti fra convinzione politica e movimenti collettivi». Ecco perché dunque la sinistra marxista ha rinunciato al mito politico: a causa di un sostrato rigidamente “illuminista” del pensiero progressista, che tende a obliterare nell'attività propagandistica e di agitazione le componenti irrazionali. Infatti, nota Jesi,

anche coloro che si ritengono responsabili della guida dei loro seguaci effettivi o potenziali, temono che l'enunciazione della dottrina politica compiuta in modo da coinvolgere le componenti non razionali della psiche (o almeno le componenti della psiche sulle quali di solito non si riconosce il predominio della coscienza) sia pericolosa, da usarsi con cautela, solo in caso di assoluta necessità, come un tossico-farmaco.⁹⁴

Invece l'arsenale mitologico è un potenziale propagandistico non sfruttato, anzi, peggio, abbandonato alla mercé delle destre storiche che, testimone l'esperienza dei totalitarismi nati in seno alla società di massa, ne hanno saputo fare buon uso a fini di assoggettamento e conservazione. Bisognerebbe invece recuperare l'utilizzo politico delle narrazioni coesive e di impulso all'azione. La riflessione programmatica di Jesi parte proprio dalla letteratura: dunque *Spartakus*, per immediata dichiarazione dell'autore, come abbiamo visto, non si riduce a un'analisi storica e simbolica della rivolta spartachista, ma contiene anche osservazioni di una teoria letteraria prescrittiva e *engagée*, in cui si dispiega una convergenza con le questioni sollevate dalla riflessione del Gruppo 63 che abbiamo esposto finora. Se infatti si è convinti, con Jesi, «che ideologia e poesia evocano ambedue una realtà collettiva, un vivere insieme»,⁹⁵ è nella letteratura politica che si può intravedere la possibilità di una mitopoiesi progressista che sappia condurre una collettività alla rivolta per l'emancipazione.

Per il mitologo torinese, rivolta è essenzialmente distruzione delle strutture egemonizzate dalla borghesia: da qui il medesimo rifiuto del realismo naturalista radicato nella cultura borghese che abbiamo individuato come base della riflessione neoavanguardista. «L'indubbio fallimento della letteratura regolata dai canoni del realismo sociale», dato conclamato nel 1969 in cui comincia la stesura di *Spartakus*, sarebbe il risultato del malaugurato «incontro di forme letterarie cristallizzate

⁹³ ID., *Spartakus*, cit., p.12.

⁹⁴ *Ivi*, p.12.

⁹⁵ *Ivi*, p.6.

con un'ideologia altrettanto cristallizzata. Hanno fallito i poeti e i narratori marxisti che non hanno saputo vivere l'*idea* nel suo genuino valore sovversivo e hanno creduto di poter conferire nuova sanità alle forme tradizionali della letteratura borghese, semplicemente infondendovi i contenuti della loro ideologia, divenuta convenzionale e dogmatica». Da una parte, dunque, è proprio la sclerotizzazione dell'ideologia (che si verifica «quando l'idea diviene *verità*, non impulso alla discussione») e del linguaggio a essa connaturato, che causano l'inefficacia della narrazione impulsiva e aggregativa, o, peggio, la sua degradazione reazionaria. Per dirlo con Jesi, «quando il linguaggio evade dai limiti critici precisi che gli sono imposti dalla dialettica contestativa (i limiti della citazione, della parodia, della deliberata mimesi stilistica), la “letteratura ideologica” perde vitalità e valore: non è più – appunto – né buona letteratura né buona propaganda». Dall'altra, non è possibile una mitopoiesi se essa non si produce attraverso la distruzione delle strutture formali nate in seno alla borghesia: «il fallimento del realismo sociale» pertanto, nella visione del mitologo,

è, in fondo, un'estrema vendetta della cultura borghese, la quale è riuscita a imporre il rispetto dei suoi canoni formali anche a coloro che dichiaravano di rifiutare le sue fondamenta etiche. [...] Solo se quelle forme saranno abbandonate – e per ora la sola tecnica di abbandono che conosciamo è la citazione strumentalizzata e la parodia – la “letteratura ideologica” sarà davvero letteratura proletaria, non letteratura resa accessibile al proletariato.⁹⁶

Vediamo bene che in queste righe Furio Jesi propone delle soluzioni compositive che siano antidoto a una fruizione acritica e alla cristallizzazione di una verità ideologica in un mito identitario: «la citazione strumentalizzata e la parodia». La proposta dello studioso torinese in ambito letterario rimane abbastanza vaga in quanto a esempi concreti: viene citato giusto il “Teatro proletario” fondato nel 1919 da Erwin Piscator, che prevedeva in effetti l'utilizzo di testi borghesi parodiati o ridotti a citazione strumentale. Riassumendo con le parole di Enrico Manera: appurato – e in ciò Jesi e Sanguineti convergono – che «la letteratura è il prodotto della mitopoiesi, attività essenzialmente linguistica», il mitologo ritiene che «contro l'indebita strumentalizzazione del linguaggio mitico, essenzialmente collettivo, aggregante e comunitario, un'autentica nuova mitologia deve mostrare la sua origine artificiale nella modalità del montaggio ironico e parodistico, rinnovando il senso della mitopoiesi».⁹⁷

Anche da questa teoria letteraria abbozzata, però, possiamo desumere una convergenza quantomeno con la discendenza šklovskijana della Neoavanguardia: innanzitutto nello stesso rigetto

⁹⁶ *Ivi* pp.10-11.

⁹⁷ E. MANERA, *Furio Jesi. Mito, violenza, memoria*, Roma, Carocci, 2012, pp.32-33.

dell'idea del genio creatore su cui si basa il formalismo militante di Šklovskij, poiché nella concezione letteraria di Jesi «la presunta genialità creatrice dell'ispirazione coincide con l'uso personale e accorto di luoghi comuni, il cui peso e significato appaiono nuovi a partire dal contesto della loro riproposizione e del loro accostamento».⁹⁸ Citazione strumentalizzata e parodia non sono se non forme di violenza esercitata sul testo borghese, quella stessa violenza che in *Linguaggio e opposizione* di Balestrini si vuole esercitata sul linguaggio cristallizzato dei media di massa; non sono, dunque, se non procedimenti formali che afferiscono allo straniamento. Questo concetto, a dire la verità, giunge a Jesi, i cui interessi letterari afferiscono alla germanistica e alla letteratura mitteleuropea, da Bertolt Brecht piuttosto che da Šklovskij:⁹⁹ riprendendo la teoria del teatro del drammaturgo tedesco, il mitologo promuove lo straniamento come «diversivo narrativo capace di mantenere intensità nella narrazione e di produrre un'epica umanistica che abbia la stessa forza del mito tragico senza rinunciare all'analisi politica», nel contesto di un teatro concepito come «allegoria epica che fornisca argomenti di critica e permetta allo spettatore di pensare». Sarebbe infatti «la rottura dell'immedesimazione con i personaggi che mantiene desta la coscienza»,¹⁰⁰ permettendo la critica continua, antidoto a ogni mito fondazionale.

In ogni caso, è qui che si incontrano Šklovskij, il Gruppo 63 e Jesi: nell'adozione dello straniamento come tecnica letteraria, come meccanismo dinamico che, lungi da essere un ostacolo, inneschi una mitopoiesi consapevole, non offuscando con un *surplus* di coinvolgimento (e dunque con una ricezione automatizzata) la razionalità di chi recepisce il mito. “Ricezione” (come concepita nel titolo del saggio di Šklovskij) e “fruizione”, “mito” e “linguaggio” vengono dunque a corrispondersi in un rapporto analogico. Con ciò vediamo che non solo le tecniche dello straniamento non precludono la mitopoiesi, ma, anzi, permettono di fondare una fruizione critica del mito, attuando nel medesimo tempo la rivolta permanente del linguaggio propugnata dai neoavanguardisti e la critica ininterrotta teorizzata da Jesi. Questa altro non è che un passo successivo rispetto alla percezione de-automatizzata prescritta da Šklovskij.

Tra epica, tragedia e commedia: la “dialettica Balestrini-Vassalli”

Ci avviciniamo dunque a identificare i due fuochi attorno ai quali si sviluppa il presente studio. Come già accennato, ci occuperemo del racconto della rivolta concentrandoci su quel ritorno alla fabulazione che abbiamo visto verificarsi negli anni Settanta, dunque dopo che la tempesta della

⁹⁸ *Ivi*, p.33

⁹⁹ Cfr. F. JESI, *Bertolt Brecht*, Firenze, La nuova Italia, 1973.

¹⁰⁰ E. MANERA, *Furio Jesi*, cit., p.61.

contestazione ha più o meno direttamente causato la sospensione della letterarietà e la dissoluzione del Gruppo 63. Nello specifico, occorre prendere in esame testi che intreccino il lavoro di “manutenzione” del linguaggio (identificato qui con i procedimenti dello straniamento) con una rappresentazione più o meno diretta della rivolta.

Se già le tendenze politiche del Gruppo neoavanguardista erano varie e diversificate, una volta sciolto quest’ultimo gli atteggiamenti personali degli scrittori, fuori da qualsiasi aggregazione letteraria, si polarizzano in delle più o meno sfaccettate identità politiche che hanno il loro riflesso nelle opere prodotte in quegli anni. Sembra dunque di poter disegnare un ventaglio di tendenze, agli estremi del quale troviamo da una parte l’adesione entusiasta alla contestazione politica e dall’altra la totale disillusione e la diffidenza per le parole chiave delle lotte: insomma, da una parte il “canto” epico o tragico della rivolta e dall’altro il controcanto – o meglio, il disincanto – che si esprime attraverso le diverse modalità del comico. In comune, queste tensioni politico-letterarie hanno l’adozione dello straniamento per raccontare gli avvenimenti e il clima degli anni delle rivolte, e precisamente proprio quei procedimenti elevati a metodo da Furio Jesi. «Citazione strumentale» e «parodia» sono in effetti i dispositivi formali adottati dalle due tendenze post-neoavanguardiste che andremo a esaminare, in rapporto all’esperienza chiave del lungo Sessantotto.

A ognuna di queste tendenze facciamo per semplificazione corrispondere un autore preciso, tra quelli che hanno attraversato l’esperienza del Gruppo 63. Il giro di boa degli anni Settanta viene così descritto da Muzzioli:

il passaggio al decennio successivo comporterà alcuni sviluppi: un incentivo della linea comica con i più giovani come Celati e Vassalli, cui potrà essere accostata la narrazione grottesca e sarcastica di Lunetta. E la svolta *engagée* di Balestrini, a partire da *Vogliamo tutto* (1971), che applicherà l’andamento per lasse e la tecnica del montaggio a materiali raccolti *on the road*, da parlanti in rivolta – dove ciò che permane della tecnica sperimentale è la sparizione dell’autore che si eclissa nel ruolo operativo del “montatore”.¹⁰¹

Linea comica e linea *engagée* sono precisamente i due estremi della forbice che abbiamo descritto, e Sebastiano Vassalli (1941-2015) e Nanni Balestrini (1935) sono i due scrittori che intendiamo prendere come punti di riferimento rispettivamente per la prima e la seconda tendenza.

Già dalle poche righe di Muzzioli si intuisce, per quel ruolo di “montatore” a cui sovrappone la figura autoriale di Balestrini, che lo scrittore milanese, di cui abbiamo già citato *cut-up* e *collages*, continua ad attuare il lavoro neoavanguardista sul linguaggio attraverso la tecnica della «citazione

¹⁰¹ F. MUZZIOLI, *Il gruppo '63*, cit., p.193.

strumentale» elevata a sistema. Ancora all'incontro in occasione del quarantennale della Neoavanguardia, Renato Barilli, presentando le letture di Balestrini, instaurava un parallelismo tra la tecnica del montaggio balestriniano e il *ready-made* di Marcel Duchamp, suggerendo che «ciò che distingue Balestrini tra tutti i possibili scrittori è di non aver mai scritto nulla di suo, direttamente, di prima». Per ciò stesso all'autore «si deve riconoscere il merito di aver condotto un'operazione parallela» a quella dell'artista francese, «dandosi a riprodurre il “già scritto”, lavorando di forbici, di frammentazioni, di taglia e cucì, per così dire».¹⁰²

Gli anni Settanta sono poi un decennio di svolta per il poeta milanese, per diversi motivi. Intanto, il passaggio dalla poesia (esordisce nel 1961 con il gruppo dei *Novissimi*) alla prosa e precisamente al «romanzo per frammenti». Un passaggio naturale e indolore secondo Muzzioli, che ne indica il prodotto come «“romanzo dei poeti”»: «i poeti *Novissimi* (da Sanguineti a Porta, da Balestrini a Giuliani)», dice il critico, «si avventurano sul territorio del romanzo, scommettendo sulla estendibilità della scrittura poetica. Per loro, più che di romanzo, si deve parlare di testo. Il testo narrativo deve avere la stessa compattezza e densità del testo poetico, con la differenza che, al posto dei versi, adopererà delle unità prosastiche, le cosiddette *lasse*, blocchetti di scrittura di ampiezza raramente superiore alla pagina».¹⁰³ Dopo la parentesi combinatoria di *Tristano* (1964), vero e proprio battesimo del fuoco per Balestrini è il romanzo *Vogliamo tutto*, pubblicato con ampio *battage* pubblicitario da Feltrinelli nel 1971, in cui il racconto dei moti degli operai-massa di Mirafiori del 1969 vengono raccontati tramite l'assemblaggio in lasse di espressioni orali e scritte registrate direttamente nel vivo della lotta, dando vita a una «prosa che maneggia i rigidi segmenti di frasi quasi fossero delle sbarre di ferro».¹⁰⁴ In *Vogliamo tutto* «la registrazione difende dalle dilazioni o dalle ambiguità della fantasia», sostiene Pedullà;

ma più astuto e più efficace – perché realizzato col materiale che pare capace di strozzare ogni astuzia dell'immaginazione – è il progetto letterario, cioè il montaggio di frasi fatte attraverso il quale si selezionano e si sommano significati che la mancanza di spessore e di articolazione pone di fronte come una massa di verità inattaccabili e che intanto ti attaccano con la violenza, la prepotenza e l'arroganza della pronuncia.

La citazione di queste frasi è «strumentale», poiché l'assemblaggio è compiuto in modo da svuotarle di un significato documentario in senso naturalistico e giornalistico, per rivestirle di un

¹⁰² AA.VV., *Il gruppo 63 quarant'anni dopo*, cit., pp.59-60.

¹⁰³ *Ivi*, p.189.

¹⁰⁴ W. PEDULLÀ, *Nanni Balestrini a cavallo della contestazione*, in ID., *Il morbo di Basedow*, cit., pp.115-1140, p.123.

surplus semantico che le rimanda alla sfera del romanzesco e successivamente del mitologico: «il loro più importante senso è dunque “altrove”, anche perché non resta limitato all’ambito documentale, informativo, “saggistico”, razionale e politico del romanzo ma ha bisogno indispensabile della letteratura e delle sue forme, che di fatto sono i “veicoli” del più autentico “messaggio” del libro».¹⁰⁵ L’allusione al mito sposta i ritagli di frasi dal piano denotativo al piano connotativo, e il rimando non è solamente alle lotte politiche ancora in grande fermento quando esce il romanzo, ma anche appunto a una dimensione che sta al di là, una dimensione mitologica. Se si può affermare che «è il massimo di oggettività questa lingua da slogan e da manifesti che ha la temperatura dell’inno di guerra», il suo significato profondo, la sua funzione, vanno cercate in «qualcosa che è fuori di lì e intanto è fuori da questo mondo qui».¹⁰⁶

L’utilizzo di un’unità strofica e narrativa come la lassa è già in sé un rimando all’epica carolingia del Medioevo che fa ben comprendere l’atteggiamento dell’autore nei confronti della contestazione narrata nel ciclo de *La Grande Rivolta*: si tratta proprio di quel canto dell’insurrezione cui accennavamo, che assume anche dal punto di vista strettamente formale i tratti dell’epica. Ciò riflette una svolta personale e di poetica che vanno di pari passo col passaggio dalla poesia alla prosa: Balestrini, dalla concezione del romanzo come congegno perfetto e inutile, ai limiti della sperimentazione ludica à la OuLiPo, testimoniato dal suo *Tristano*, passa al tratteggio di una vera e propria mitologia della rivolta, così come, a partire dal 1968, accentua il suo impegno politico. Il passaggio viene sottolineato dallo stesso autore in una conversazione con Andrea Cortellessa: il critico presenta a Balestrini un ritratto in cui è rappresentato come fautore di un testo che «non ha alcuna funzione ideologica e addirittura nessuna funzione di conoscenza», quasi un dadaista; e lo scrittore vi si ritrova, specificando: «dicevo anche di peggio, perché sostenevo che non aveva alcuna importanza il linguaggio, nel senso che un’opera poteva anche essere scritta in latino senza che ciò ne mutasse i rapporti interni. [...] Dopo, a partire dagli anni Settanta, non ho più potuto concepire un testo se non a partire dalla sua lingua...». Per quanto riguarda la svolta *engagée*, che corre parallelamente al cambiamento di poetica, l’anno cruciale è proprio il 1968: da quel momento in avanti, per dirlo con Cortellessa, la letteratura secondo lo scrittore milanese «si deve confrontare con la massima urgenza con quello che succede». «Prima del ’68 ero un apolitico», racconta Balestrini al critico; «ero genericamente di sinistra, certo, mi ero interessato al marxismo, seguivo riviste come “Quaderni rossi”, ma in nulla di tutto questo pensavo di poter svolgere una parte. Il ’68 ha cambiato tutto».

¹⁰⁵ *Ivi*, pp.129-130.

¹⁰⁶ W. PEDULLÀ, in *Antologia critica*, in N. BALESTRINI, *La Grande Rivolta*, cit., p.337.

La poetica balestriniana appare quanto più coincidente alla contestazione neoavanguardista, paradossalmente proprio nel momento della dissoluzione del Gruppo. La rivolta, per Balestrini, si esprime infatti «sempre attraverso il linguaggio: era quello che oggi mi colpiva, sempre, nei movimenti; ogni atto, ogni gesto, ogni sogno avveniva attraverso linguaggi nuovi ed eccitanti» afferma l'autore, che sottolinea: «i miei libri “politici”, infatti, sono quelli più “linguistici”, quelli più basati sul parlato, sul vissuto concreto dei parlanti». ¹⁰⁷ All'attività letteraria si affianca poi una militanza che lo vedrà tra le file degli intellettuali di punta del Movimento, al punto che, in seguito alla frenetica stretta repressiva della fine del decennio, sarà anche tra gli imputati del famigerato processo cosiddetto “7 aprile”. Si rifugerà pertanto rocambolescamente a Parigi per usufruire della “dottrina Mitterrand”; il processo, che vede Balestrini ascritto alla lista degli imputati solo per l'esile indizio della presenza del suo nome in un'agenda in possesso di Toni Negri, con cui aveva saldi rapporti di amicizia, si concluderà comunque cinque anni più tardi con un'assoluzione.

Quella di Nanni Balestrini ci appare insomma come una figura, forse l'unica nel panorama letterario italiano, di scrittore organico alle frange più estreme dei movimenti della contestazione, che si propone come aedo della rivolta, costruendo un'epica e una mitologia sugli avvenimenti storici del lungo Sessantotto, su alcune figure chiave e sulla generazione che ha vissuto il decennio da protagonista. Questa vocazione è testimoniata dalla raccolta dei suoi tre romanzi sulla contestazione pubblicati tra il 1971 e il 1989 (*Vogliamo tutto*, 1971, *Gli invisibili*, 1987 e *L'editore*, 1989) in una trilogia intitolata *La Grande Rivolta*, a partire dal 1999: i romanzi ripercorrono tutto il lungo decennio, dalle rivolte operaie dell'“autunno caldo” alla contestazione studentesca, passando per la “strategia della tensione” fino alla repressione e alle rivolte nelle carceri. La citazione strumentale è la cifra stilistica di tutte queste tre opere, ma inserita nel contesto di un citazionismo che – come abbiamo visto per *Vogliamo tutto* – aspira a una qualità mitologica, inquadrandosi in strutture narrative che mirano a essere archetipiche per il racconto della contestazione.

Tra le pagine de *Gli invisibili* troveremmo poi, secondo Giuliano Gramigna, un non-documento che però «può dircela più lunga di ogni documento su ciò che è stata la pratica, ma soprattutto l'immaginario, di una fase sconvolta della nostra storia». ¹⁰⁸ Allo stesso modo ne *L'editore* i «linguaggi disparati, decontestualizzati e rimontati» ¹⁰⁹ che vengono a intersecarsi con delle citazioni esplicite da un'opera letteraria (*Sotto il vulcano* di Malcolm Lowry, 1947) danno vita a un tentativo di meta-mitopoiesi (la vicenda di un gruppo di militanti che vuole scrivere la sceneggiatura di un film sulla vita e la morte di Giangiacomo Feltrinelli) che ha come scopo ultimo «la rivendicazione del

¹⁰⁷ N. BALESTRINI (a cura di), *Gruppo 63*, cit., pp.203-204.

¹⁰⁸ GIULIANO GRAMIGNA, in *Antologia critica*, in N. BALESTRINI, *La Grande Rivolta*, cit., p.348.

¹⁰⁹ FELICE PIEMONTESE, in *Antologia critica*, in N. BALESTRINI, *La Grande Rivolta*, cit., p.354.

significato positivo delle esperienze politiche degli anni Settanta». ¹¹⁰ Ciclo epico, dunque, quello di Balestrini, ma con una conclusione tragica: la morte di Feltrinelli, pur avvenuta storicamente anni prima delle vicende del precedente *Gli invisibili*, chiude il cerchio apertosi con la vitalità delle rivolte operaie sigillandolo con un rituale di sconfitta e di morte. La scena del funerale dell'editore con cui il romanzo si conclude ne cristallizza definitivamente il personaggio in un *exemplum* da tramandare ai posteri degno dei grandi personaggi della tragedia classica.

Per completare il quadro della narrazione epica delle rivolte del decennio lungo occorrerebbe aggiungere, per limitarci alle opere in prosa (per peculiare che sia ciò che l'autore intende per "prosa"), le sequenze de *La violenza illustrata* (1976): qui viene consolidata in ambito narrativo la tecnica del montaggio di citazioni che non provengono più prevalentemente dall'oralità come in *Vogliamo tutto*, ma anche dal linguaggio scritto massificato della carta stampata. Viene così a costituirsi il quadro di una precisa operazione mitizzante, anche senza contare l'intento esplicitamente mitopoietico delle poesie del ciclo *Le avventure della signorina Richmond*, disseminate tra il 1972 e il 1989, che furono in parte pubblicate a puntate nel 1977 sulla rivista di fumetti «Linus», uno dei riferimenti per i movimenti della seconda ondata della contestazione: lo scarto con il periodo "novissimo" della poesia come congegno oscuro che sospende il senso non potrebbe essere maggiore. Insomma, nell'arco di un ventennio Nanni Balestrini si espone come cantore organico della contestazione, anche nei suoi aspetti più violenti ed estremi, rappresentando per coerenza e continuità una figura peculiare nell'ambito della letteratura "alta" di quegli anni.

Un discorso diametralmente opposto va fatto per ciò che concerne la parabola di Sebastiano Vassalli. Di qualche anno più giovane rispetto Balestrini, Vassalli raggiunge la pattuglia neoavanguardista nella sua fase finale, dal momento che svolge il suo «esame da scrittore, davanti a una commissione composta dai notabili del Gruppo 63» in occasione del convegno di Fano, nel 1967. Ciononostante, la prima fase della sua produzione (tra gli anni Sessanta e i primissimi anni Ottanta, all'incirca) è fortemente influenzata dalla Neoavanguardia, e su «Quindici» troviamo anche testi firmati a suo nome (anche se la sua adesione è già improntata a uno scetticismo che paventa l'omologazione nella contestazione, quell'«Ortodossia del dissenso» già descritta da Giuliani). ¹¹¹

Se Balestrini però è un entusiasta e attivo promotore del Gruppo (anche dal punto di vista strettamente manageriale, come ricordato dai "sopravvissuti" nell'ambito del convegno in occasione del quarantennale), quello di Vassalli nell'avanguardia è un vero e proprio «purgatorio»; ¹¹² e l'autore,

¹¹⁰ REMO CESERANI, in N. BALESTRINI, *La Grande Rivolta*, cit., p.352.

¹¹¹ Cfr. ROBERTO CICALA, *La sperimentazione editoriale del giovane Vassalli con bibliografia 1965-1984, catalogo delle sue edizioni CDE e Ant. Ed., immagini e testi*, Novara, Interlinea, 2011, p.17.

¹¹² *Ivi*, p.13.

col senno di poi, si descrive quasi come un intruso, rigettando anche le sue opere sperimentali giovanili. «Sono diventato scrittore a quarant'anni, con *La notte della cometa*»,¹¹³ afferma lapidariamente in una conversazione biografica con Giovanni Tesio; il romanzo storico a cui si riferisce esce infatti nel 1984, ed è il primo della produzione culminata con *La chimera* (1990), opera dalla forte vocazione manzoniana (a metà tra *Storia della colonna infame* e *Promessi sposi*), dai toni più “classici”, per quanto innovativi, che gli darà celebrità e credito letterario sino a valergli la candidatura al Nobel per la Letteratura nel 2015, pochi mesi prima di morire.

Anche lo sguardo a posteriori dello scrittore novarese sull'esperienza del Gruppo 63 è impietoso: il fermento neoavanguardista è infatti ridotto da Vassalli a una dinamica di mera polemica generazionale, declassata a uno degli eterni ritorni della storia della letteratura italiana. Leggiamo, sempre nella conversazione con Tesio:

Il Gruppo 63 era una non-avanguardia, un non-gruppo, un non-tutto-e-il-contrario-di-tutto, tenuto insieme dalle idee confuse ma forti di quegli anni. Era la squadra che si era formata spontaneamente per una partita che in Italia si gioca dai tempi di Dante Alighieri e dello Stil Novo: la partita dei “moderni contro gli antichi”. Gli antichi erano Cassola e Bassani, Moravia e Pasolini che nella parte dell'antico ci era entrato con tutto l'entusiasmo di cui era capace (“Io sono una forza del passato”). I moderni, invece, erano il Gruppo 63: Eco e Sanguineti, Balestrini (inventore della poesia fatta a macchina e dell'operaio-massa) e Giuliani, Porta e Manganelli e tanti altri. Eravamo tutti lì a fare il tifo per i moderni. Una vecchia storia.¹¹⁴

La disillusione non risparmia poi l'autocritica, e come accennato lo sguardo retrospettivo tende a obliterare *in toto* l'opera d'ispirazione sperimentale. Anche il suo personale esordio al convegno di Fano del maggio 1967 «certo non fu memorabile», racconta l'autore a Tesio: «ricordo che lessi una paginetta di un mio testo (poi pubblicato in *Narcisso*), che oggi, se mi venisse in mente di rileggerlo, giudicherei “demenziale”». ¹¹⁵ Lo stile di queste affermazioni va inquadrato senza dubbio nella personalità di Vassalli, che una volta rinunciato alle aggregazioni artistiche degli anni Sessanta e Settanta (dove non mancarono rapporti stretti fuori dalla Neoavanguardia con personalità del calibro di Italo Calvino e Giulio Einaudi) assunse progressivamente i tratti di un misantropo ritirato dal mondo – significativo in questo senso l'autoesilio degli ultimi anni nel profondo della campagna novarese –, dominato sempre più da un cupo pessimismo della ragione; impossibile non pensare a

¹¹³ SEBASTIANO VASSALLI, GIOVANNI TESIO, *Un nulla pieno di storie. Ricordi e considerazioni di un viaggiatore nel tempo*, Novara, Interlinea, 2010, p.53.

¹¹⁴ *Ivi*, pp.42-43.

¹¹⁵ *Ivi*, p.43.

proposito di ciò alla sua teoria dell'odio come motore della vita del mondo, per quanto formulata nel contesto fantascientifico di *3012. L'anno del profeta* (1995). Tuttavia, è rimarchevole l'ostilità dimostrata nel ritratto autobiografico specificamente non solo all'indirizzo della Neoavanguardia, ma più in generale contro i fermenti della cultura degli anni Sessanta, definiti «anni straordinari e straordinariamente inconcludenti», in cui «c'erano molte idee e molta voglia di fare, di conoscere, di cambiare; ma le idee erano terribilmente confuse [...] tanto più confuse quanto più si ammantavano di certezze e venivano spacciate per dogmi». Non meno impietoso lo sguardo sul decennio seguente, quasi un Terrore «in cui le certezze volavano insieme alle teste che le avevano contenute».¹¹⁶

Vengono attaccati frontalmente, nel ricordo di Vassalli, non solo le pratiche letterarie, ma anche i simboli di quella stagione di sommovimenti artistici e politici. Parlando di Sanguineti, per esempio, l'autore novarese ne indentifica la cifra stilistica nel «*cupio dissolvi*: la letteratura che si fa in odio alla letteratura. Come il capitalista Giangiacomo Feltrinelli faceva la rivoluzione proletaria contro sé stesso, anche lo scrittore, secondo Sanguineti, doveva dimostrare con le sue opere che la letteratura è morta, e che fa schifo».¹¹⁷ Si noti come in queste pochissime righe venga non solo ridicolizzata una delle poetiche guida del Gruppo 63, ma anche ridotta a macchietta la persona di Giangiacomo Feltrinelli, che fu allo stesso tempo un punto di riferimento per la Neoavanguardia (dal punto di vista organizzativo ed editoriale) e per i movimenti politici, fino alla sua tragica morte; una figura centrale peraltro nell'operazione mitopoietica che si dipana lungo la trilogia de *La Grande Rivolta* di Balestrini, come vedremo.

Il flusso della critica ferocemente disillusa giunge dunque naturalmente a investire la contestazione e le ideologie politiche. Vassalli, che formula queste critiche con cognizione di causa, dopo aver attraversato in prima persona tutto il *cursus* classico di un intellettuale di quegli anni, fu anche per pochi anni militante del Partito Comunista; ma descrive questa adesione come qualcosa di inevitabile in quel periodo, e comunque adempiuto senza adesione spontaneamente acritica: «ci sono passato anch'io. Anche se non ho mai creduto a ciò che dicevano certi santoni d'allora, che il marxismo fosse una scienza e addirittura una scienza esatta». L'attivismo politico fu dunque piuttosto un'opportunistica ancora di salvezza per chi rischiava di annegare in mezzo alla grande confusione di quelle idee: «il vecchio, ottuso, dogmatico Pci mi era sembrato un terreno solido su cui appoggiare i piedi. Naturalmente ne sono rimasto deluso».¹¹⁸ Così, anche il Sessantotto viene derubricato a ciclico sconvolgimento culturale – «il Sessantotto in Italia arrivò con un anno di ritardo, nel '69, e fece piazza pulita, oltre che del Gruppo 63, anche della disputa tra antichi e moderni», dice sbrigativamente

¹¹⁶ *Ivi*, p.41.

¹¹⁷ *Ivi*, p.44.

¹¹⁸ *Ivi*, pp.41-42.

Vassalli – destinato a essere cancellato dalla storia, o meglio, seppellito dalle storie, che danno luogo all'unico oggetto veramente venerato dall'autore: *Un nulla pieno di storie* è d'altronde l'autodefinizione della sua parabola che dà il titolo alla conversazione con Tesio. Questo infatti il quadro dipinto dallo sguardo retrospettivo di Vassalli:

se mi guardo indietro e ripenso a quegli anni, e a quegli incontri dove doveva nascere la nuova arte dei nuovi scrittori, mi sento davvero un sopravvissuto. Mi chiedo cosa resta, e chi resta, oltre a me, di quella stagione. [...] Dove sono le opere dei moderni d'allora? (Anche gli antichi, però, non è che abbiano lasciato grandi cose). Viene in mente Leopardi: "Tutto è pace e silenzio, e tutto posa/il mondo, e più di lor non si ragiona".¹¹⁹

Molti anni dopo le intemperie della contestazione, il pessimismo del "sopravvissuto" trova una compiuta realizzazione descrittiva in *Archeologia del presente* (2001), una delle opere più ferocemente parodiche all'interno della produzione di Vassalli. Al centro del romanzo c'è una coppia della borghesia medio-alta intellettuale e progressista, guardata attraverso gli occhi di un narratore disilluso (malcelato *alter ego* dell'autore) amico di gioventù dei protagonisti. Si racconta così come essi cavalchino, anno dopo anno, tutte le battaglie politiche tipiche degli intellettuali progressisti della generazione dello scrittore: l'antiautoritarismo sessantottesco, il terzomondismo, l'antipsichiatria e così via; e tutte queste lotte si concludono con dure sconfitte e cocenti disillusioni, che però non smettono di incoraggiare la coppia a imbarcarsi continuamente in nuove ottimistiche imprese. Inutile dire che si tratta di una serie di lotte contro i mulini a vento, una folle corsa cieca verso l'autodistruzione (i protagonisti finiranno per essere assassinati per pochi spiccioli dal figlio adottato), guardata con distacco e rammarico dal pessimismo della ragione del narratore-autore; e forse è proprio nella razionalità che possiamo individuare l'unico altro oggetto della venerazione di Vassalli. Una *summa* di ironia tragica che forse deve davvero qualcosa a Leopardi (al Leopardi delle *Operette morali*, quantomeno) oltre che naturalmente al Voltaire di *Candide*, di cui costituisce una forma di riscrittura attualizzante. *Archeologia del presente* è il congedo definitivo dall'esperienza politica e culturale in senso lato degli anni Sessanta e Settanta, uno dei culmini del pessimismo dell'autore insieme al distopico *3012*; e infatti «con *3012* ho perso una buona parte dei miei lettori e con *Archeologia del presente* anche dei cari amici»¹²⁰ dice lo scrittore a Cristina Nesi.

¹¹⁹ *Ivi*, p.44.

¹²⁰ CRISTINA NESI, *Dialogo con Sebastiano Vassalli*, in ID., *Sebastiano Vassalli*, cit., pp.149-154, Fiesole, Cadmo, 2005, p.151.

È però un tono comico, espresso secondo varie forme, a caratterizzare il contro canto della rivolta di Vassalli; un comico che gli giunge dal pessimismo della ragione e che quindi davvero ci ricorda le *Operette* di Leopardi e la satira volterriana. Anche le pur rinnegate opere giovanili contengono il germe dello sguardo disilluso dell'età matura, e non sono se non una meticolosa decostruzione dei miti degli anni Sessanta e Settanta operata attraverso i linguaggi della comicità. Come per Balestrini, non ci interessano tanto in tale sede le opere strettamente legate all'esperienza del Gruppo 63, ma piuttosto quelle che vengono dopo l'attraversamento della Neoavanguardia. Scritti come *Narcisso* (1968), *Tempo di massacro* (1970), *Il millennio che muore* (1972) e *A.A. Il libro dell'utopia ceramica* (1974) sono esempi eccellenti de «l'esuberanza immaginativa, l'aggrovigliata proliferazione dei materiali linguistici e il periodare complesso, ma accidentato»¹²¹ propri della scrittura neoavanguardista di matrice gaddiana, cui l'autore giunge «disancorando la prosa dalla referenza e imponendole di servire *primum* il linguaggio» e sfiorando così «il cortocircuito della comunicabilità»;¹²² ma non arrivano a rappresentare direttamente né la rivolta (eccezion fatta per il finto trattatello secentesco *Tempo di massacro* che la annovera tra gli esempi di agonalità sociali descritti) né il regime discorsivo peculiare della contestazione, e non possono per tanto essere inquadrati nella fase di demitizzazione del Sessantotto. Per il presente studio risulta invece molto interessante una vera e propria trilogia di opere che condividono la demolizione dei miti rivoluzionari come oggetto e il comico come modalità espressiva: precisamente la «parodia» di cui parlava Furio Jesi (mentre la «citazione strumentale» abbiamo visto essere appannaggio di Balestrini).

La svolta, per Vassalli come per lo scrittore milanese, avviene una volta esaurita l'esperienza della Neoavanguardia, allorché, nella generale tendenza di recupero della letterarietà che abbiamo descritto, «inizia a rinsanguare i suoi rapporti nei confronti dei lettori con una narratività più distesa». Come in Balestrini, però, l'esperienza del Gruppo 63 non è trascorsa senza conseguenze, ed ecco permanere in Vassalli «l'interesse per i processi di omologazione del linguaggio, che traspaiono dalla parodia delle banalità linguistiche e dalla decantazione del lessico massificato, nonché una forte carica provocatoria di carattere etico-sociale, evidente nella drammatizzazione dei rapporti fra personaggio e collettività».¹²³ Nel giro di pochi anni lo scrittore novarese pubblica *L'arrivo della lozione* (1976), *Abitare il vento* (1980) e *Mareblù* (1982), tre opere romanzesche che hanno in comune la demitizzazione delle culture rivoluzionarie degli anni Sessanta e Settanta (sia a destra che a sinistra), e che praticano questa demitizzazione proprio attraverso la parodia linguistica. «Il trittico», osserva Nesi, «[...] risuona di tutte le tempeste passate, pur essendo una nuova chiave di lettura della

¹²¹ CRISTINA NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., p.24.

¹²² *Ivi*, p.27.

¹²³ *Ivi*, pp.15-16.

realtà e della fenomenologia cangiante delle forze in campo». Dopo le intemperie sperimentali «ritorna la trama, dunque, e tornano i personaggi, che in Vassalli sono figure di emarginati, esclusi, sconfitti, uomini, soprattutto», diversamente che in Balestrini, «senza ambizioni di rivalsa»,¹²⁴ in cui si è completamente consumato e svuotato di senso il *Vogliamo tutto* che dava il la al canto balestriniano della rivolta. Così, all'agiografia parodica del delinquente di bassa lega divenuto martire della reazione neofascista (il Benito Chetorni de *L'arrivo della lozione*) seguono le erranze sessuali disperate dell'ex-brigatista comunista Cristiano Antonio Rigotti (in *Abitare il vento*) e il riflusso post-apocalittico dello sconfitto Augusto Ricci protagonista di *Mareblù*, solitario guardiano di un camping della riviera ligure in cui il culto della Rivoluzione è ridotto a un feticismo compreso in un ampio ventaglio di nevrosi. Nonostante la profonda tragedia che recano questi personaggi (che è poi la tragedia della generazione di Vassalli soffocata dalle ideologie), il registro dominante è sempre un comico beffardo, che sfrutta la parodia per ridurre il linguaggio epico e politico citato e montato ne *La Grande Rivolta* a un conglomerato di tic linguistici. Siamo all'opposto estremo rispetto a Balestrini: se lo scrittore milanese utilizza il linguaggio della rivoluzione come un insieme di mattoncini linguistici per edificarne il mito, Vassalli lo riduce a feticcio vuoto di senso per minarne le fondamenta.

Il rapporto tra Balestrini e Vassalli che qui intendiamo prendere in esame non concerne tanto le relazioni dirette tra i due scrittori (che pure ci furono e non senza apprezzamenti, dal momento che Balestrini cercò di promuoverne una pubblicazione, poi sfumata, nella collana "Franchi narratori" di Feltrinelli),¹²⁵ quanto la relazione tra il rapporto che le loro opere intessono con la rappresentazione della rivolta. I nomi di Balestrini e Vassalli ci servono come antonomasie per schematizzare il quadro della letteratura politica di quegli anni e definirne le polarità: i romanzi descritti sono dunque il sintomo più evidente di due opposte modalità di relazionarsi narrativamente con la contestazione, in un vero e proprio rapporto dialettico tra ciò che abbiamo definito sinteticamente mitizzazione e demitizzazione della rivolta. Esplorare i rapporti interni delle narrazioni del canto e di quelle del disincanto, per poi passare a mettere in relazione le due fasi parallele, è l'obiettivo di questo studio, con il fine ultimo di ricostruire le strutture narrative con cui ci si è rapportati e ci si rapporta non solo al racconto del Sessantotto, ma della rivolta in generale.

Da una parte, dunque, troviamo l'epica e la tragedia, dall'altra un linguaggio comico utilizzato per rappresentare direttamente rivolte e anni di piombo. Nello specifico, una comicità che investe avvenimenti e demolisce mitologie, in un rapporto con la rivolta molto differente da quello intessuto per esempio da *Comiche* e dai successivi romanzi di Gianni Celati, i quali sono piuttosto il riflesso

¹²⁴ *Ivi*, pp.16-17.

¹²⁵ Cfr. R. CICALA, *op. cit.*, p.16.

dei procedimenti carnevaleschi attuati nel concreto della contestazione trasformatasi in *performance* (riflesso dunque, e non rappresentazione).¹²⁶ Una volta definita questa dialettica schematica, nella dinamica mitologica della narrazione del lungo decennio delle rivolte si possono includere opere di altri autori, anche autori che possono non aver avuto rapporti stretti con l'esperienza della Neoavanguardia. Non si tratta semplicemente di dividere la letteratura degli anni Settanta in due partiti – gli “entusiasti” e i “delusi” dalla rivolta – ma, al di là delle tendenze dei singoli, di definire due differenti dinamiche in rapporto alla mitologizzazione della rivolta stessa: dinamiche che hanno dato vita a un preciso regime discorsivo in merito al Sessantotto e che hanno influenzato notevolmente l'immaginario relativo agli anni delle rivolte.

¹²⁶ Cfr. M. BELPOLITI, *Carnevale a Bologna*, cit.

1.4 Una “macchina mitologica” del Sessantotto

Sin dalla descrizione dei presupposti metodologici del presente studio è risultata evidente la difficoltà di dare una definizione univoca del Sessantotto. Questa diventa problematica già nel momento stesso di doverne definire i confini temporali, sia in qualità di termini *ante* che *post quem*: come abbiamo visto, prodromi della contestazione sono rintracciabili nelle rivolte operaie dei primissimi anni Sessanta (i moti di Piazza Statuto a Torino sono del 1962); ma Vassalli, per esempio, faceva paradossalmente iniziare il Sessantotto italiano nel 1969, con l’acuirsi dello scontro sociale e della strategia della tensione. Per quanto riguarda la conclusione del fenomeno, è abbastanza pacifico far coincidere il termine della contestazione con il 1980 della “marcia dei Quarantamila” e della strage alla stazione di Bologna; ma, a sua volta, ciò presupporrebbe bypassare ogni analisi delle differenze evolutive tra il Sessantotto e il Settantasette, la “seconda ondata” della rivolta, considerando i due fenomeni in una continuità che storicamente esiste ma che non è scevra di mutamenti significativi. Come per la definizione di “anni di piombo”, pesa anche in questo caso l’influenza di una categorizzazione nata in ambito extra-italiano, ossia quella del *Mai* 1968 parigino; ciò non toglie, in ogni caso, che un fenomeno così complesso e disperso nella linea del tempo, tra prodromi e lunghi strascichi, non possa essere facilmente compresso in un’etichetta di comodo.

Così come fu disperso nel tempo, il fenomeno fu anche variamente caratterizzato a livello di attori: infatti la cronologia e l’etichettatura del Sessantotto sono fortemente influenzate dalla componente che si vuole porre in risalto, tra quella studentesca, quella operaia o quella culturale in senso più ampio. Un accento sulla componente operaia della rivolta porterebbe per esempio a spostare il fenomeno indietro nella linea del tempo, come abbiamo detto; e così anche una rigorosa evidenza posta sui movimenti universitari, dal momento che la prima occupazione di una facoltà (quella di Sociologia, a Trento) risale al 1966. Ma anche in questa definizione cronologica legata alla categoria sociale ha influito il modello del “Maggio francese”, movimento eminentemente studentesco, che pure possiede determinate peculiarità non assimilabili al contesto italiano. Così, l’accento su una componente piuttosto che un’altra di un fenomeno così sfaccettato ed eterogeneo, porta a giudizi diametralmente opposti anche nel campo dell’interpretazione *ex post*: da una parte, come abbiamo accennato, c’è chi sottolinea la sussunzione della contestazione a opera del sistema neocapitalistico, dall’altra chi rivendica i progressi a lungo termine in campo di diritti sociali (lo Statuto dei lavoratori del 1970) e civili (il referendum sul divorzio del 1974 e la legge Basaglia del 1978), o anche solamente una vittoria “a strascico” nel campo della morale e del costume (fino all’estremizzazione del *Sessantotto realizzato da Mediaset*). Tutto ciò senza nemmeno considerare le difficoltà di una individuazione del Sessantotto in campo artistico e specificamente letterario: come abbiamo visto, i

fermenti contestatari del movimento che più si può descrivere in una corrispondenza omologica con le rivolte, si sviluppano almeno cinque anni prima dell’annata eponima e collassano su sé stessi proprio in corrispondenza dell’esplosione della protesta. Uno sfasamento che non permette di stabilire linee di coincidenza forte tra il campo artistico e quello sociale, e che rendono ancora più difficile racchiudere il fenomeno in una nomenclatura onnicomprensiva.

Così, sembra che il lungo decennio delle contestazioni, compreso nella definizione monumentale di “Sessantotto”, venga ipostatizzato, assuma vita di per sé, laddove un’analisi accurata ci porta a disgregare questa etichetta in tante disomogenee espressioni epifenomeniche, come risulta più evidente nel momento in cui ci si focalizza sulle sue espressioni e rappresentazioni letterarie. Viene dunque il sospetto che non esista, a livello sostanziale, *il* Sessantotto, ma solo una serie di moti di rivolta più o meno in continuità tra loro appiattiti in una definizione *passe-partout* non dissimile da quella di “anni di piombo”. Eppure, *esiste un* Sessantotto visto dalla nostra prospettiva di una cinquantina di anni dopo: *esiste il* Sessantotto tratteggiato nella memoria collettiva, nella narrazione pubblica e nella memorialistica dei reduci, per non parlare dei riflessi nella letteratura che sono l’oggetto principale del presente elaborato. «Ma l’impressione di chi al Sessantotto guarda *da dopo* [...]», ha detto Andrea Cortellessa, «è che esso – e, si può dire sin da subito, nel pieno succedersi degli eventi – sia sempre stato un Mito. Una favola d’identità collettiva, cioè, della quale è impossibile, e in ultima analisi probabilmente inutile, chiedersi l’originaria *verità*». Sarebbe dunque controproducente tentare di conferire uno “statuto ontologico” al Sessantotto e al suo Mito, dal momento che «la vita del Mito ovvero la sua persistenza nel tempo, ha spiegato Hans Blumentberg, consiste infatti delle sue interpretazioni, delle sue deformazioni, delle sue negazioni: non meno, si vuol dire, che delle sue – per quanto perentorie – affermazioni».¹

Le parole del critico romano ci rimandano a quell’immagine del vuoto che, nelle prime pagine della tesi, rintracciavamo al fondo di una ricerca della rappresentazione della rivolta come tema chiave della letteratura coeva: diviene così patente una concezione del Sessantotto come una “forma cava” da riempire a ogni rievocazione, letteraria o no, con dei significati. Anche l’impostazione della ricerca partiva dunque da questo presupposto errato, causato dalla fascinazione indotta dall’oggetto ipostatizzato e considerato come esistente di per sé, al di là di barriere che ne celano la vista e ne impediscono un accesso diretto. Il presente studio non può dunque pensare di prendere in considerazione l’inattingibile “Mito del Sessantotto”, ma solo i prodotti letterari apprezzabili concretamente che a esso rimandano: non si può assumere il mito come oggetto della ricerca, ma solo una mitologia. La problematica che abbiamo progressivamente tratteggiato in queste righe,

¹ A. CORTELLESA, *Volevamo la Luna*, cit., p.451.

problematica di impostazione epistemologica e di «concezione narratologica»² allo stesso tempo, non è altro che la descrizione del funzionamento di un modello che Furio Jesi stabilì al centro delle proprie ricerche a partire dai primi anni Settanta e che definì “macchina mitologica”.

La macchina mitologica: nascita del modello

Nel 1972 Jesi pubblica sulla rivista «Comunità» il saggio *Lettura del Bateau Ivre di Rimbaud*, un’originale analisi critica della poesia, in cui vengono inclusi numerosi inserti testuali da *Spartakus*, libro che aveva terminato di scrivere tre anni prima ma che per vicissitudini editoriali era rimasto inedito (e tale sarebbe restato fino al 2000, venti anni esatti dopo la sua morte). «Se quel libro non era una storia del movimento spartakista ma una “fenomenologia della rivolta”, se in quelle pagine la Parigi del 1968 conosciuta da Jesi si trasfigurava nella Berlino del 1919», spiega Andrea Cavalletti, «qui è Berlino che torna ad essere Parigi, mentre le barricate del Maggio si sovrappongono a quelle della Comune»;³ e pertanto «bisognerà inserire questa lettura di Rimbaud nel contesto ricco e contraddittorio delle lotte per l’emancipazione nell’Italia degli anni Settanta», come ha scritto Martin Rueff.⁴ La modellizzazione della macchina mitologica nasce dunque strettamente intrecciata alla riflessione simbolica sulla rivolta. Nella *Lettura* dell’opera rimbaldiana, infatti, le immagini dell’infanzia si incrociano con il tema della rivolta dei «*diversi*», e l’analisi di Jesi trae suggestione dalla leggenda secondo la quale il giovane Rimbaud avrebbe preso parte ai moti della Comune di Parigi del 1871: il componimento fu scritto «“perché lo vedano quelli di Parigi”»,⁵ pare dichiarasse il poeta a Ernest Delahaye, e «quelli di Parigi», nella lettura di Jesi, sono gli “adulti” dietro le barricate della Comune, a cui la poesia viene portata come un dono, o meglio, come una merce di scambio.

Per conferire alla propria poesia questa qualità di merce, perché possa essere davvero oggetto di uno scambio con «quelli di Parigi» che devono “vedere” non solo la poesia stessa, ma l’entrata di diritto del poeta nel mondo degli adulti, Rimbaud deve costruire il componimento con quelli che Jesi definisce «luoghi comuni»; ed è attorno a questa nozione (già affrontata nel giovanile *Le connessioni archetipiche*, 1958) che si sviluppa il saggio. «Luogo comune, nel nostro contesto», specifica il mitologo, «è una categoria di materia poetica denunciata dalla funzione di merce che è conferita dal

² E. MANERA, *Memoria e violenza. Immagini della macchina mitologica*, in «Riga», cit., pp.325-339, p.330.

³ A. CAVALLETTI, *Festa, scrittura e distruzione*, cit., pp.12-13.

⁴ E. MANERA, *La prima volta della “macchina mitologica”. Immaginazione e costruzione della realtà*, in «Riga», cit., pp.136-141, p.136.

⁵ F. JESI, *Lettura del Bateau Ivre di Rimbaud*, cit., p.33.

poeta a una sua determinata opera». ⁶ Si tratta di un’ espressione esposta a un’ «oscillazione semantica» tale che, «se da un lato essi garantiscono che la novità per eccellenza può oggettivarsi nei *novissima*, nelle “cose della fine ultima”, e dunque si colora di profezia, dall’altro essi inducono a ricordare che *novissimi* in latino significa anche la *retroguardia*» (come forse avrebbero dovuto ricordare gli avanguardisti *Novissimi* nel comporre le loro poesie quando anch’esse, come nel caso di Balestrini, erano consapevolmente materiate di luoghi comuni-parole mercificate). I luoghi comuni sono «moneta cattiva» che «caccia la moneta buona», cioè, fuor di metafora, «non-novità» che, «non appena entra in circolazione, caccia la novità e nel modo più radicale». Così, ammesso che «vi sono opere d’arte che hanno il privilegio d’essere materiate di luoghi comuni e di divenire esse stesse un luogo comune alla superficie della creazione dell’artista», non sarebbe Rimbaud a essersi impadronito dei luoghi comuni per adoperarli; piuttosto, «egli si è aperto ad essi, si è posto a loro disposizione: essi sono giunti, si sono impadroniti dell’esperienza creativa, l’hanno adoperata, così che nell’istante in cui si attuava divenisse una di loro nella sua totalità». ⁷

Andando più nello specifico, i luoghi comuni, nella concezione jesiana, sono atti linguistici affastellati, che secondo Enrico Manera edificano un «mito moderno», facendosi strumenti «di un rituale composto da formule eternizzanti capaci di rinviare a un tempo immobile o cliché nel senso di frasi fatte di un discorso squalificato [...]». L’utilizzo di questi *topoi* consunti, che si direbbero inutilizzabili, è, fuori da ogni intenzione di sterile citazionismo, «la sorgente di una poetica capace di fondere peculiarità dei materiali linguistici e sovversione politica». ⁸ Nel contesto del presente studio, vengono in mente le poesie “composizionali”, i *collages* e i *cut-up* operati dal Balestrini “novissimo” tramite il ritaglio di espressioni linguistiche banalizzate e squalificate, in cui la sovversione neoavanguardista si attua proprio attraverso «un uso del linguaggio in cui le parole hanno “un valore di edificazione anziché un valore semantico”». ⁹ Tutto questo nel momento preciso in cui il senso viene sospeso, poiché, come in Rimbaud, «il potere del mito e del suo linguaggio continua a esercitarsi anche in virtù di un nuovo valore semantico di cui si carica quando, perso il significato “primo”, rimane puro significante». ¹⁰ Se «ogni mito è sempre un prodotto della lingua», ¹¹ i luoghi comuni linguistici sono i mattoncini su cui un mito viene edificato, i “materiali mitologici”, per dirlo con Jesi, che sono le espressioni concretamente apprezzabili del mito stesso.

⁶ *Ivi*, p.36.

⁷ *Ivi*, p.30.

⁸ E. MANERA, *La prima volta della “macchina mitologica”*, cit., p.137.

⁹ *Ivi*, p.139.

¹⁰ E. MANERA, *Memoria e violenza*, cit., p.327.

¹¹ ID., *Furio Jesi*, cit., p.118.

La riflessione sul *Bateau Ivre* punta però a problematizzare la fonte di questi “materiali”. Conseguentemente, si pone la questione della loro sostanzialità: «pare legittimo chiedersi in quale misura e in qual modo i luoghi comuni (nel nostro significato) posseggano oggettività. Li abbiamo considerati fino a questo momento come vere e proprie entità, cose, che giungono nell’esperienza creativa dell’artista e se ne impadroniscono. Da dove giungono?»,¹² si chiede il mitologo. Il problema della fonte dei “materiali mitologici” costituisce una questione centrale nella riflessione di Jesi degli anni Settanta: il distacco personale da Kerényi si affianca infatti, a partire dal 1968, all’emancipazione intellettuale del giovane studioso torinese dal maestro in merito alla problematica cruciale della sostanzialità del mito. La modellizzazione della macchina mitologica serve infatti a Jesi per superare la distinzione kerényiana, tracciata in una celebre conferenza del 1964, tra «mito genuino» e «mito tecnicizzato»:¹³ pur distaccandosi, nell’analisi della tecnicizzazione, dalla concezione sostanziale del mito nata in seno ai mitologi della destra storica, Kerényi contemplava ancora la possibilità di una “fonte genuina” del mito. Questo non può essere accettabile, nel contesto del materialismo illuminista di Jesi; occorre invece «rifiutare che il mito sia sostanza, poiché accettare che esso sia tale equivarrebbe ad una colpa di lesio umanesimo razionalistico».¹⁴ Chiaramente è anche la non trascurabile sfumatura politica della questione che sta a cuore al mitologo torinese: come ricorda Crescenzo Fiore, «il mito come sostanza e realtà operante, magari pienamente significativa solo per pochi iniziati, è sempre stato rivendicato dagli intellettuali di destra e dai fascisti in genere»¹⁵ (l’esempio più eccellente in questo senso è costituito dallo studioso di religioni rumeno Mircea Eliade).

Il punto cruciale attorno a cui gira la sua riflessione mitologica è dunque proprio il problema delle fonti: la capacità fascinatória e fondazionale del mito, così come dei luoghi comuni nel momento in cui essi assumono materia in una mitologia o in un’opera letteraria, risiede esattamente nell’allusione a una dimensione *altra*, celata e interdotta alla sfera dell’umano, da cui le immagini e le espressioni poetiche attingerebbero. «Così come i miti», i luoghi comuni, per Jesi, sono «innanzitutto qualcosa di cui un’esperienza creativa insiste nel farci credere l’esistenza, tenendocene al tempo stesso ben celata l’essenza»: è qui che il mitologo torinese individua «in funzione una vera e propria macchina mitologica, *la* macchina mitologica, che produce mitologie e induce a credere, pressante, che essa stessa celi il mito entro le proprie pareti non penetrabili». Chi però indagli il mito alla luce dello

¹² F. JESI, *Lettura del Bateau Ivre di Rimbaud*, cit., pp.49-50.

¹³ Cfr. K. KERÉNYI, *Dal mito genuino al mito tecnicizzato*, cit.

¹⁴ F. JESI, *Mito*, cit., p.106.

¹⁵ CRESCENZO FIORE, *Furio Jesi: il mito e la macchina mitologica*, in «Riga», cit., pp.94-97, pp.94-95.

stesso «umanesimo razionalistico» di matrice illuminista di Furio Jesi, non può accettare l’esistenza di un’altra dimensione, dalla quale affiorerebbe il mito attraverso gli epifenomeni definiti “mitologie”; così, all’interno della macchina mitologica non può trovarsi che un vuoto:

se i luoghi comuni posseggono esistenza ed essenza oggettive, autonome, essi provengono da un “altro mondo”, poiché solo così possiamo designare un mondo che non è il nostro essendo abitato da loro di fianco a noi, autonomamente da noi, senza che in alcun modo interagiscano con noi: per toccarci, devono *giungere*. Credere a ciò equivale a credere che il mito esista autonomamente entro la macchina mitologica, situata – come essa stessa suggerisce di credere – al confine dei due mondi. [...] Non credere a ciò equivale a non credere nell’esistenza autonoma del mito entro la macchina mitologica; equivale ad essere persuasi che la macchina mitologica sia di fatto vuota (o piena soltanto di sé, che è lo stesso), e che il mito, così come l’essenza dei luoghi comuni [...] sia unicamente un vuoto cui la macchina mitologica rimanda.¹⁶

Ritorniamo dunque ancora una volta all’immagine del vuoto con cui si apriva questo studio. La macchina mitologica è infatti «un congegno che produce epifanie di miti e che nel suo interno, di là dalle sue pareti non penetrabili, potrebbe contenere i miti stessi – *il* mito –, ma potrebbe anche essere vuoto»;¹⁷ e ciò è tanto più evidente per ciò che riguarda le narrazioni che alludono al Sessantotto come centro fascinatorio, ma al cui interno è difficile trovare costanti narratologiche (l’operazione tentata all’inizio della ricerca). Il Sessantotto, banalmente, non esiste di per sé, ma assume sostanza unicamente nelle sue narrazioni (letterarie – che sono oggetto del presente elaborato – storiche o mediatiche, fortemente influenzate fra loro). Ciò che rimane è una dispersione di materiali mitologici, di luoghi comuni, che sono stati assemblati con tecniche differenti per compiere la mitizzazione del decennio lungo delle rivolte: ed è a partire da un simile vuoto, segno del funzionamento di una macchina mitologica, che si intende procedere all’analisi di questo stesso funzionamento.

Come ha notato Daniele Giglioli, è infatti «a partire dal vuoto di una mancanza» che una macchina mitologica «genera incessantemente un repertorio di figure capace di soddisfare il bisogno che proprio da quel vuoto ha tratto origine»;¹⁸ il vuoto di *agency*, quella nostalgia dell’ultima età eroica della Repubblica, si può rintracciare alla base della recente proliferazione di narrazioni sugli “anni di piombo”, sulla rivolta o sul lungo decennio del Sessantotto in generale. Jesi ha ben spiegato la relazione tra il funzionamento della macchina e quella che ha definito «fame di miti»: «la macchina mitologica è un ordigno che con la sua presenza funzionante, “vitale”, dà tregua alla fame di miti

¹⁶ F. JESI, *Lettura del Bateau Ivre di Rimbaud*, cit., pp.51-52.

¹⁷ ID., *Mito*, cit., p.105.

¹⁸ D. GIGLIOLI, *Critica della vittima*, cit., p.10.

senza mai soddisfarla interamente. Il suo funzionare rimanda incessantemente al cibo mitico, che però resta inaccessibile, e offre in luogo di quello il cibo mitologico». ¹⁹ Quello che ci interessa qui è però andare alle origini del funzionamento della macchina mitologica della contestazione, ed è per questo che si è scelto di operare su testi coevi (in un’accezione ampia ma delimitata) agli avvenimenti. L’indagine deve dunque per forza considerare la mitologia del Sessantotto, senza alludere a quel Mito tratteggiato da Cortellessa, descrivibile come una “forma cava” riempita a ogni racconto secondo modalità differenti. Il rapporto tra i materiali mitologici (prodotti apprezzabili della macchina mitologica) qui esaminati e il Mito del Sessantotto è lo stesso che sussiste tra mito e mitologia in generale: «a differenza del mito, la mitologia è qualcosa che certamente esiste e da molto tempo», afferma lapidariamente Jesi. «Se la mitologia, in quanto racconto, è in certa misura sostanza, non è sostanza il mito, ciò che riceve sostanza dalla mitologia», per cui «il mito non ha sostanza al di fuori della mitologia, e dall’istante in cui acquista sostanza è mitologia». ²⁰

Tra letteratura e scienza del mito

È evidente, a questo punto, la criticità dell’impostazione di una ricerca sul “Mito del Sessantotto”. Il peccato originale di una tale traccia è il medesimo di una «“scienza del mito”» concepita «quale “scienza” del girare in cerchio, sempre alla medesima distanza, intorno a un cerchio non accessibile: il mito». ²¹ La macchina mitologica infatti è pensata da Jesi non solo come congegno che produce mitologemi facendo credere di attingere alle fonti irraggiungibili del mito, ma anche come dispositivo epistemologico alla base delle stesse discipline mitologiche: una sorta di *bias* che inficia la validità di tali scienze da un punto di vista umanistico e razionalista. Attribuire sostanzialità al Mito del Sessantotto significa dunque cedere all’inganno della macchina, che «mantiene costantemente separato il mito dalla storia, e lo fa mentre lascia intendere che le formule linguistiche della poesia giungano a noi da un mondo altro»; ²² bisogna invece seguire l’indicazione jesiana sulla «necessità di non lasciarsi “incantare” e anteporre al problema dell’essenza quello del funzionamento dei materiali mitologici», ²³ che sono le espressioni storicamente e concretamente apprezzabili di una mitologia. Questa «deve essere intesa come un dispositivo di ordine comunicativo che rielabora archetipi

¹⁹ F. JESI, *La festa e la macchina mitologica*, in ID., *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Torino, Einaudi, 1979, pp.81-120, p.111.

²⁰ *Ivi*, pp.105 e 106-107.

²¹ F. JESI, *Mito*, cit., p.105.

²² A. CAVALLETTI, *Festa, scrittura e distruzione*, cit., p.17.

²³ C. FIORE, *op. cit.*, p.95.

narrativi di origine materiale e sociale, traccia degli uomini nella storia e non voce del sacro o dell'essere», nell'ambito di una peculiare «teoria dell'archetipo, che [...] è concepito come un prototipo narrativo o *topos*, legato ad altri da specifici rapporti di associazione e ricezione, tale da poter essere risemantizzato nel tempo».²⁴

La letteratura rientra a pieno diritto nel campo di indagine dei materiali mitologici prodotti dalla macchina, e anzi diventa progressivamente il campo privilegiato delle ricerche di Jesi a partire almeno da *Letteratura e mito* (1968), parallelamente all'attività di insegnamento di Lingua e letteratura tedesca presso le università di Palermo prima e di Genova poi. «“Materiali mitologici” sono dunque forme di conoscenza condivisa e immagini del mondo in cui rientrano, oltre che i racconti mitologici *strictu sensu*, anche le teorie della mitologia, le opere letterarie e le pratiche comunicative della politica», specifica Manera: «esattamente questi sono gli ambiti nei quali il “nuovo” mitologo andrà ad analizzare i relativi processi mitopoietici, ovvero l'operatività della “macchina mitologica”»²⁵ (ciò che si propone il presente studio). La macchina mitologica in campo letterario funziona dunque come un archivio, come un repertorio di immagini linguistiche e non, di archetipi in senso jesiano, a cui attingono gli scrittori per comporre opere che a loro volta diventano macchine mitologiche, perpetuando il funzionamento del congegno principale e rinnovando il repertorio stesso.

Come accennato, parallelamente alla modellizzazione della macchina mitologica, Furio Jesi delinea una teoria della composizione letteraria che serve a definire una sorta di “polo positivo” nell'utilizzo dei materiali mitologici, di contro al “polo negativo” della fascinazione del mito: nell'ambito del romanzo, lo scrittore tedesco Thomas Mann ne è il maggior rappresentante, poiché ha saputo utilizzare la mitologia disinnescandone il potenziale fondazionale e identitario che nei medesimi anni in cui scriveva forniva il carburante simbolico al totalitarismo nazista (Jesi ha in mente nello specifico l'utilizzo parodico del mito biblico in *Giuseppe e i suoi fratelli*, 1933). Citazione strumentalizzata e parodia ironica, che in un certo modo aprono l'officina mitologica dello scrittore alla ricezione, facendo “sentire” il lavoro autoriale, sono gli strumenti principali di questa operazione:

il metodo della citazione e del montaggio compendia a livello artistico l'operatività della macchina mitologica letteraria nella produzione dell'immaginario. Jesi mostra come la grandezza del romanziere stia nel padroneggiamento dei meccanismi narrativi: la tecnica di scrittura che mima l'eterna presenza in forma ironica, esponendo apertamente la propria operazione, svela il valore performativo della narratività e ne rivela la capacità di costruire immagini indiscutibili della realtà quali quelle prodotte dai

²⁴ E. MANERA, *Memoria e violenza*, cit., p.330.

²⁵ *Ivi*, p.334.

linguaggi religiosi e politici. Il romanzo è allora una fondamentale modalità di funzionamento della macchina mitologica.²⁶

Se dunque è stato ed è possibile un utilizzo letterario dei materiali mitologici secondo una tecnica compositiva che ne disinnesci il potenziale di fascinazione acritica, l’obiettivo di questo studio è delineare, nel contesto ristretto della rappresentazione delle rivolte del lungo Sessantotto, la genesi di una vera e propria “mitodinamica”. Questa, stando a Jan Assmann, è la definizione dei «processi culturali incentrati sui miti con cui si attuano le pratiche di costruzione sociale della struttura connettiva che garantisce l’identità di un gruppo. Il discorso mitologico produce tracce di memoria e ricordi condivisi che delineano le immagini di sé e forniscono speranza per l’agire sulla base di un riferimento narrativo al passato che illumina presente e futuro».²⁷ Una concezione del genere ben si applica al discorso letterario praticato da Balestrini, che, come abbiamo visto, nei suoi testi sulla *Grande Rivolta* disegna il ritratto della stessa collettività a cui si rivolge per tramandare una mitologia delle lotte, ricostruendone il passato comune e inquadrandolo nelle strutture letterarie di una precisa dinamica mitologica. «Il fatto mitologico», secondo Jesi, «è un periodo e un ambito spaziale determinati di funzionamento della macchina mitologica, e coinvolge un certo numero di uomini: coloro che narrano le mitologie, coloro che le ascoltano, coloro che vi identificano modelli di comportamento».²⁸ Tutti e tre questi elementi vanno considerati come consustanziali nell’opera di Balestrini, che, in effetti, in un’ottica di progettualità mitopoietica, propone, oltre a una memoria comune, dei «modelli di comportamento» *ad futura*. Se poi «la mitopoiesi è un dispositivo autopoietico di produzione di senso attraverso il linguaggio»,²⁹ è proprio il linguaggio che fornisce allo scrittore i materiali su cui edificare la mitologia: e come abbiamo visto, non a caso è proprio sul linguaggio il *focus* compositivo sia nelle opere di Balestrini che in quelle di Vassalli (così come negli altri scrittori che di volta in volta ascriveremo al polo della mitizzazione e a quello della demitizzazione). Solo un’analisi del linguaggio di queste opere, o meglio, dell’utilizzo che ne viene fatto in fase compositiva, può dunque gettare luce sull’agire del dispositivo mitologico nella letteratura del Sessantotto.

Per quanto riguarda il polo della demitizzazione rappresentato da Vassalli, occorre invece considerare l’opera di decostruzione della macchina mitologica così come viene descritta nei saggi di Jesi. «Ogni scrittore», come abbiamo detto, «è una macchina mitologica che produce materiali ad alto

²⁶ E. MANERA, *Furio Jesi*, cit., p.118.

²⁷ *Ivi*, p.139.

²⁸ F. JESI, *La festa e la macchina mitologica*, cit., p.113.

²⁹ E. MANERA, *Furio Jesi*, cit., p.94.

tasso di significatività generando il sentimento di miticità»; ma ogni scrittore possiede altresì l’antidoto alla fascinazione acritica della miticità, dal momento che «esibendo i segni della cucitura tra i diversi frammenti testuali che vengono fatti interagire e mostrando il lavoro autoriale egli però disinnescava l’effetto ipnotico del mito-sostanza senza soffocare l’emozione che le immagini evocate suscitano».³⁰ Un discorso del genere può valere anche per le tecniche citazionistiche di Balestrini; ma in Vassalli il frequente utilizzo della parodia, pressoché assente nello scrittore milanese, esplicita l’intenzione demitizzante della sua opera: in Balestrini i materiali linguistici del campo semantico della rivoluzione, seppur ridotti a significanti-mattoncini su cui edificare il romanzo in lasse, possiedono ancora la capacità di rimandare a una dimensione utopica, laddove nel romanziere novarese sono svuotati di ogni significato strettamente politico e ridotti a tic linguistici, spie di una nevrosi generazionale.

La macchina mitologica come dispositivo

Nel tracciare il rapporto tra la macchina mitologica, gli scrittori e le opere letterarie, è però necessario considerare come il congegno descritto da Jesi assuma le caratteristiche del dispositivo. «Numerosi elementi inducono a vedere nella macchina mitologica una forte analogia con ciò che Foucault ha chiamato “dispositivo”»,³¹ riconosce Manera; e nel contesto della teoria jesiana, in effetti, il funzionamento delle macchine mitologiche è determinato dalle «forze sociali che dominano le situazioni culturali entro le quali le macchine sono vere e funzionanti»: l’astuzia per cui «le macchine sembrano lasciar intendere di contenere realtà inaccessibili» non è altro che espressione della «forza di conservazione delle dominanti sociali che consentono l’esistenza delle macchine». Pertanto, nella fase di progettualità decostruzionista dell’analisi jesiana, si nota come «occorre distruggere non le macchine in sé, le quali si riformerebbero come le teste dell’idra, bensì la situazione che rende vere e produttive le macchine»: per Jesi «la possibilità di questa distruzione è esclusivamente politica», poiché «distruggere la situazione che rende vere e produttive le macchine [...] significa, d’altronde, spingersi oltre i limiti della cultura borghese, non solo cercare di deformarne un poco le barriere confinarie».³² Anche la manipolazione dei mitologemi a opera dello scrittore-mitologo quale si propone Balestrini è problematica, poiché esiste un margine coercitivo dell’azione automatica delle macchine mitologiche che è indipendente dall’intenzione autoriale: «il presupponimento dell’origine coinvolge in scarsa misura la volontà consapevole del creatore-organizzatore [...]. In tale stato il

³⁰ *Ivi*, p.113.

³¹ *Ivi*, p.140.

³² F. JESI, *Conoscibilità della festa*, cit., pp.106-107.

comportamento delle forme mitologiche (dei prodotti della macchina mitologica) è più spesso segnato da un automatismo che prende la mano al mitologo e aderisce strettamente all’automatismo del funzionamento della macchina».³³

A partire da Deleuze e Agamben, definiamo con Manera un dispositivo come «la rete che si stabilisce tra gli elementi di un insieme eterogeneo, includente elementi di cultura materiale e immateriale, inscritta nella relazione tra sapere e potere e dotata di una funzione strategica concreta, da cui dipende in larga parte la definizione della soggettività».³⁴ «Il termine», annota inoltre lo stesso Agamben, «nell’uso comune come in quello foucauldiano, sembra rimandare a un insieme di pratiche e meccanismi (insieme linguistici e non linguistici, giuridici, tecnici e militari) che hanno lo scopo di far fronte a un’urgenza e di ottenere un effetto più o meno immediato»,³⁵ quale appunto sembra essere la tradizione della militanza, ricostruita attraverso la memoria comune (anche linguistica) delle lotte degli anni Settanta, nella trilogia balestriniana de *La Grande Rivolta*. Nello specifico, dunque, ciò che interessa un’analisi del funzionamento della macchina mitologica del Sessantotto in ambito letterario è il modello di un dispositivo linguistico «che articola una molteplicità di pratiche discorsive dalle quali, in una certa misura, dipende l’antropogenesi del soggetto».³⁶ Inoltre, nel momento in cui lo scrittore, affacciandosi al repertorio di mitologemi prodotti dalla macchina mitologica, si fa anch’egli macchina mitologica e produce a sua volta una piccola macchina mitologica quale può essere l’opera letteraria, diventa un dispositivo che interagisce col dispositivo principale:

dispositivo è anche il sistema teorico elaborato dal pensatore come fabbricatore di concetti o dallo scrittore come produttore di immagini che appartiene al più ampio spettro culturale di un’epoca. L’identità di ogni essere umano è il risultato della catena di ricezione di discorsi, idee, immagini e dei testi che lo hanno preceduto: la macchina mitologica-individuo interagisce con la macchina mitologica-cultura.³⁷

Nel contesto dell’operazione di Nanni Balestrini, è evidente come il fine del dispositivo linguistico attivato sia la produzione della soggettività del militante politico di estrema sinistra, ricostruita anche attraverso la memoria comune degli anni Settanta e attuata con la messa in circolazione del linguaggio ipnotico della rivoluzione. Se infatti accettiamo la definizione di Agamben, dispositivo è

³³ F. JESI, *La festa e la macchina mitologica*, cit., p.114.

³⁴ E. MANERA, *Furio Jesi*, cit., p.140.

³⁵ G. AGAMBEN, *Che cos’è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo, 2006, p.14.

³⁶ NICOLA BUCCI, *Dispositivi mitogenetici e macchina antropologica*, in «Nuova corrente», n.143, 2009, pp. 123-144, p.138.

³⁷ E. MANERA, *Furio Jesi*, cit., p.141.

«letteralmente qualunque cosa abbia in qualche modo la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare, controllare e assicurare i gesti, le condotte, le opinioni e i discorsi degli esseri viventi», e a questa categoria sono dunque naturalmente ascrivibili «la penna, la scrittura, la letteratura, la filosofia, l’agricoltura, la sigaretta, la navigazione, i computers, i telefoni cellulari e – perché no – il linguaggio stesso, che è forse il più antico dei dispositivi».³⁸ Come è possibile dunque che opere come quelle attribuibili ai due poli della dialettica Balestrini-Vassalli non si trasformino in dispositivi linguistici coercitivi, strumenti di un potere che vogliono contestare, sia esso il potere dello Stato o il potere dell’ “Ortodossia del dissenso”? Come vedremo, la chiave risiede nella pratica della «profanazione» che lo stesso Agamben indica come «controdispositivo»³⁹ capace di restituire alla sfera dell’uso comune un gesto linguistico che la consacrazione del dispositivo ha relegato in una dimensione separata – nel nostro caso, la dimensione mitica, ben celata dalle pareti della macchina mitologica.

L’analisi dei testi degli autori ascrivibili ai due poli si articolerà dunque secondo due direzioni, partendo dal presupposto del funzionamento di una macchina mitologica del Sessantotto: da una parte, la descrizione delle pratiche di profanazione linguistica particolarmente evidente nella triade parodica di Vassalli, ma altresì calata nella rappresentazione letteraria da Balestrini; dall’altra, l’azione del dispositivo linguistico, rappresentata nei romanzi come coercizione attuata sul corpo del militante assoggettato (notevole soprattutto nel passaggio dai personaggi collettivi dei primi romanzi dello scrittore milanese alle individualità de *L’editore* e de la trilogia di Vassalli). Il tutto inscritto in una dinamica mitologica che possiede una sua linearità schematica: una dinamica che occorrerà tracciare dettagliatamente, ma non prima di aver definito quali sono i materiali mitologici messi in circolo dal dispositivo-macchina mitologica.

I materiali mitologici di Vassalli e Balestrini

Prima di indagare il funzionamento della macchina mitologica del Sessantotto direttamente nei testi, è infatti opportuno cercare di definire la qualità dei materiali assemblati dagli scrittori, e rintracciare la fonte dalla quale sono riprese le espressioni, i segmenti testuali, le fraseologie, i luoghi comuni che penetrano nelle opere e ne costituiscono i mattoncini alle fondamenta. Per fare ciò, possiamo partire dalla definizione dei luoghi comuni rambaldiani nella *Lettura* di Jesi: l’espressione assume qui un doppio significato, che indica sia la costituzione “merceologica” della poesia nel momento in cui questa viene composta perché “quelli di Parigi” la vedano e accettino Rimbaud nel

³⁸ G. AGAMBEN, *Che cos’è un dispositivo?*, cit., pp.21-22.

³⁹ Cfr. *Ivi*, pp. 26 e ss.

mondo degli adulti, sia propriamente il repertorio simbolico e fraseologico attingendo al quale il poeta ha intrapreso la scrittura. Nel *Bateau Ivre*, secondo il mitologo torinese, «si ritrovano i luoghi comuni (nel nostro significato) che rendono cosa la poesia scritta “perché la vedano”; ma vi si ritrovano anche i luoghi comuni (nel significato tradizionale della espressione: i *topoi*) della scrittura poetica di Rimbaud, intrecciati a loro volta con luoghi comuni (*topoi*) da *Magasin Pittoresque*». È proprio «l’esibizione dei *topoi* peculiari, intrecciati con i *topoi* da *Magasin Pittoresque*» a costituire «l’operazione mediante la quale Rimbaud si è aperto ai luoghi comuni». ⁴⁰

Le espressioni banalizzate, che Jesi attribuisce antonomasticamente alla qualità della rivista generalista *Magasin Pittoresque* (pubblicata in Francia dal 1833 al 1938), sono quelle che più interessano questa ricerca, poiché più si avvicinano ai materiali testuali con cui Vassalli e Balestrini costruiscono le loro opere. L’azione poetica dell’artista francese, che sarebbe poi la medesima degli autori dei due poli che abbiamo definito, consisteva nel far sì che «significati secondi» scaturissero «dall’operazione che rendeva solidali *topoi* peculiari di Rimbaud e *topoi* da *Magasin Pittoresque*, formule di novità esistenziali e banalità correnti». ⁴¹ Le «banalità correnti» diventano dunque «materia poetica denunciata dalla funzione di merce che il poeta conferisce all’opera», ma rimane il fatto che «sono tutte merci: merci che si rivelano tali a posteriori, fuori dell’istante in cui servirono, e che proprio per il fatto d’esser ormai al di fuori del loro servizio, merci squalificate, servono come ingredienti per l’“Alchimie du verbe”». È questa la sezione di *Une saison en enfer* dove Rimbaud stesso denuncia la qualità banale delle immagini e dei luoghi comuni di cui materia la sua poesia, e, in forma di accumulazione, fornisce anche esempi di simili materiali mitologici: «“j’aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires; la littérature démodée, latin d’église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l’enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs”». ⁴²

Come esplicitato da Jesi, si tratta di un’operazione a tutta prima mitopoietica, soprattutto se accettiamo la definizione di Roland Barthes per cui, in ambito moderno, «il mito è una parola *rubata e restituita*. Solo che la parola riportataci non è più interamente quella sottratta: nel riportarla, non la si è esattamente rimessa al suo posto». ⁴³ Per comprendere questa affermazione dobbiamo partire dalla definizione dei *Miti d’oggi* fornita dal critico francese: «che cos’è il mito, oggi? Darò subito una risposta molto semplice, che si accorda perfettamente con l’etimologia: *il mito è una parola* [...] il mito non può essere un oggetto, un concetto, o un’idea; bensì un modo di significare, una forma». Ne

⁴⁰ F. JESI, *Lettura del Bateau Ivre di Rimbaud*, cit., pp.37-38.

⁴¹ *Ivi*, p.40.

⁴² *Ivi*, p.50.

⁴³ ROLAND BARTHES, *Miti d’oggi*, Torino, Einaudi, 1994, p.207.

consegue che «dato che il mito è una parola, può essere mito tutto ciò che subisce le leggi di un discorso», quale quello letterario e poetico. Si tratta di una definizione compatibile con il materialismo e il rifiuto della sostanzialità del mito che sono alla base della macchina mitologica jesiana: «lontana o no, la mitologia può avere solo un fondamento storico, perché il mito è una parola scelta dalla storia: il mito non può sorgere dalla “natura” delle cose»,⁴⁴ anche se il suo inganno risiede proprio nell’illusione che «trasforma la storia in natura».⁴⁵

Da quale repertorio storicamente apprezzabile vengono dunque sottratte queste parole trasformate in mito? Se il Sessantotto, quantomeno negli anni immediati della contestazione, come abbiamo visto, non produsse direttamente una letteratura, esso fu però il motore di una notevole produzione linguistica, attraverso forme scritte e orali in parte legate alla tradizione e in parte innovative o desunte da tradizioni straniere. Nuovi mezzi di circolazione linguistica come le riviste, i manifesti, gli slogan dei cortei, i tazeobao, i volantini, produssero infatti nuovi regimi discorsivi che ben presto si cristallizzarono in una nuova lingua, e furono altresì da subito oggetto della precoce analisi di esperti semiologi e linguisti del calibro di Umberto Eco, Patrizia Violi e Michele Cortelazzo. È dal repertorio di queste forme che attinge la letteratura polarizzata nella dialettica Vassalli-Balestrini, vuoi per edificare tramite questi “luoghi comuni” una mitologia, vuoi per demolirla: i difetti di tale peculiare produzione linguistica, uno su tutti la sclerotizzazione in rigide formule e sintagmi facilmente utilizzabili come unità minime dalla letteratura mitologica o parodica, furono peraltro notati da subito dagli studiosi.

I media così strutturati linguisticamente nacquero da dirette esigenze comunicative legate ai destinatari del messaggio, cioè ai soggetti della contestazione. È questo il caso lampante del tazeobao, «grande cartello interamente scritto (generalmente a mano, con grossi pennarelli, a carattere stampatello, più raramente eliografato) che, nato durante la Rivoluzione culturale cinese dalla esigenza di una partecipazione diretta delle masse alla vita politica, si è largamente diffuso in Occidente, a partire delle rivolte studentesche del ‘68»; al punto da consentire a Ugo Volli l’affermazione per cui «in questo caso, *il messaggio è il medium*».⁴⁶

Se il tazeobao proveniva da una tradizione straniera, lo «slogan di strada a rima baciata intonato collettivamente durante i cortei», per quanto potesse sembrare «una forma espressiva nuova», era evidentemente già presente nella «storia dei movimenti popolari» e, più in generale, in «quel vastissimo mondo della cultura orale di facile memorizzazione composta dai proverbi, dalle

⁴⁴ *Ivi*, pp.191-192.

⁴⁵ *Ivi*, p.210.

⁴⁶ UMBERTO ECO, PATRIZIA VIOLI, *Il tazeobao*, in G. BORGHELLO (a cura di), *Cercando il '68*, cit., pp.543-544, pp. 543 e 544.

filastrocche, dalle formule magiche» (dalla mitologia popolare, potremmo dunque desumere). Per Aldo Marchetti, «si potrebbe allora sostenere che un antico estro narrativo popolare, come un fiume carsico, è riaffiorato alla superficie nelle lotte operaie degli anni '70», ma anche «al contrario, come da più parti si sospetta, che vi sia una parentela ben più subdola e stretta tra queste forme e la pubblicità commerciale della società dei consumi».⁴⁷

In ogni caso, è attraverso questa modalità che, nonostante il vuoto di letterarietà, il bisogno di narrazioni è stato colmato attraverso altre forme, le quali, influenzate dalla narratività popolare, hanno poi finito per influire sulla letteratura. Non bisogna dimenticare infatti l'origine del titolo *Vogliamo tutto* del primo romanzo della svolta *engagé* di Balestrini: «lo slogan “Cosa volete? Tutto! / Quando? Subito!” [...] ha un referente storico ben identificabile. È stato creato durante il rinnovo di contratto di lavoro nell'autunno del '69 e si riferisce alle richieste della piattaforma rivendicativa. Tolto da quel contesto diventa il segno di una epoca nella quale non si è più disposti ad aspettare per avere ciò che si vuole, e ciò che si vuole è “tutto”». Vediamo bene, nelle parole di Marchetti, come si attui nella pratica mitopoietica la barthesiana “sottrazione della parola”; anche se l'appropriazione dello slogan da parte della letteratura comporta una riflessione problematica sul fatto che «questa operazione di trasposizione del loro senso» avviene «per opera delle élites intellettuali»⁴⁸ nel contesto di un tentativo di identificazione tra le élites medesime e la classe operaia. Un simile discorso si può fare poi per il romanzo *Nord e sud uniti nella lotta* (1974) di Vincenzo Guerrazzi,⁴⁹ esponente della cosiddetta “letteratura selvaggia”, per quanto la questione si complicherebbe dal momento che originariamente Guerrazzi era in effetti un membro della classe operaia, e non certo dell'élite intellettuale cui apparteneva Balestrini. Vi è, in questi casi, da due prospettive differenti, il tentativo di recupero di una “genuina” lingua primigenia dell'operaio, senza le contaminazioni spurie delle rigide formule burocratiche sindacali e di partito; scelta linguistica che è d'altronde riflesso della scelta dell'operaio-massa scarsamente alfabetizzato (anche e soprattutto dal punto di vista politico) quale soggetto delle lotte.

Anche lo slogan si cristallizza ben presto in una rigida codificazione formulare, nell'ambito di dinamiche mitopoietiche identitarie, fondazionali e coesive dei gruppuscoli: come nota sempre Marchetti, «la stagione della creatività infatti appassisce precocemente lasciando il posto alla costituzione di stereotipi linguistici poco adatti alla rappresentazione e alla descrizione della realtà e funzionali al mantenimento della identità del gruppo e al riconoscimento di sé per chi vi fa parte».⁵⁰

⁴⁷ ALDO MARCHETTI, *Lo slogan*, in G. BORGHELLO (a cura di), *Cercando il '68*, cit., pp.226-235, pp.226-227.

⁴⁸ *Ivi*, p.231.

⁴⁹ Cfr. *Ivi*, p.234.

⁵⁰ *Ivi*, p.231.

Accade così che progressivamente, nel contesto di una riduzione di complessità e di perdita di efficacia mitopoietica, «le metafore, le immagini sono bandite dagli slogan delle grandi manifestazioni nazionali e da quelle organizzate dai gruppi nelle piccole città».⁵¹ Nella lettura di Marchetti, insomma, all’originario «continuo tentativo di conferire potenza alla parola» si sostituisce la sopravvivenza di una funzione rituale («in questi slogan affiora una antica funzione incitativa della danza accompagnata dal battito delle mani»),⁵² per quanto “svuotata”.

Ma la produzione testuale in cui si osserva eminentemente la nascita di un vero e proprio regime discorsivo formulare e sclerotizzato – che definiremo come “il linguaggio della Rivoluzione” – è costituita dai volantini, quegli stessi volantini che finirono per essere pubblicati su «Quindici» e diedero il via alla dissoluzione del Gruppo 63. Anche nel volantino, come notato da Eco e Violi, la struttura del medium è fortemente influenzata dal destinatario del messaggio: «a differenza del giornale, il volantino si può considerare un vero e proprio strumento di controinformazione perché emittente e destinatario si trovano a contatto diretto [...] e spesso l’azione di volantinaggio si trasforma proprio in una discussione [...] in cui entrano in gioco variabili che non riguardano più direttamente il testo distribuito». Soprattutto questa peculiarità lo rende il mezzo comunicativo principe dell’informazione alternativa, al prezzo di «una certa snellezza di argomentazione ed una immediata efficacia persuasiva»,⁵³ anche nel caso dei volantini, dunque, la profondità dell’informazione si disperde necessariamente. Proprio l’utilizzo massiccio e la pervasività del medium negli ambienti contestatari, danno vita a una galassia discorsiva che è dominata da una certa omogeneizzazione linguistica: i due studiosi sostengono che, a prescindere dal gruppo di appartenenza, «si è infatti creata una specie di lingua comune con caratteristiche simili per tutti i volantini della sinistra extraparlamentare», in cui si «utilizzano generalmente slogan e parole d’ordine». Così, le caratteristiche precipue del discorso diventano «la scarsa comprensibilità e la stereotipizzazione linguistica», nel contesto di «un linguaggio estremamente tecnicizzato e specialistico». La letteratura che mirerà a straniare questo linguaggio automatizzato attraverso citazione strumentale e parodia farà infatti leva principalmente sul «carattere standardizzato del lessico, che porta all’uso ripetitivo e cristallizzato di espressioni e sintagmi chiave, ormai divenute formule rigidamente fissate», sulla «stereotipizzazione o gergalizzazione» di una lingua composta da «un lessico logoro e costantemente ripetitivo».⁵⁴ «Un processo analogo» di logoramento «tocca anche le espressioni dall’intensa forza emotiva» svuotate di senso dalla ripetizione, notano infine i due

⁵¹ *Ivi*, p.233.

⁵² *Ivi*, p.234.

⁵³ U. ECO e P. VIOLI, *I volantini*, in G. BORGHELLO (a cura di), *Cercando il '68*, cit., pp.540-543, p.541.

⁵⁴ *Ivi*, pp.541-542

studiosi; e anni dopo lo stesso Umberto Eco ammiccherà a questa analisi, affermando ironicamente: « quanti però degli studenti che gridavano in coro “fascisti, borghesi, ancora pochi mesi” pensavano davvero che entro un semestre avrebbero dovuto fare un bagno di sangue? Non più, credo, di quanti marescialli di fureria, cantando l’inno di Mameli, pensino che realmente sono pronti alla morte, senza esitazione e rimpianto». ⁵⁵

Le osservazioni di Eco e Violi seguono la scia dell’innovativo studio sulla lingua dei volantini svolto da Michele Cortelazzo nell’ambito di un seminario intitolato “La lingua dei *mass-media*” e tenutosi presso l’Università di Padova nell’anno accademico 1971-72. Analizzando un cospicuo *corpus* composto da fogli volanti distribuiti in area padovana e diviso in base agli emittenti (sinistra tradizionale, sinistra extraparlamentare e gruppi fascisti), lo studioso giungeva alla conclusione che, nell’ambito di questa peculiare «espressione delle forze minoritarie», ⁵⁶ nonostante «un notevole sviluppo quantitativo dell’informazione alternativa», non si potesse parlare di «uno sviluppo qualitativo, nel senso di una informazione gestita dalle masse per le masse», rilevandone come riflesso linguistico la «presenza [...] di numerosi stereotipi di tradizione sindacale» e l’«assenza, al contrario, del dialetto o dell’italiano popolare». ⁵⁷ Infatti i volantini sindacali perpetrano la tradizione linguistica dei funzionari di partito, cercando una difficile compenetrazione tra il registro burocratico «sentito come registro linguistico di prestigio» e quello popolare. A testimoniare la difficoltà di questa compresenza giunge inoltre il dato che, anche se «nei volantini diretti agli operai trovano posto, più numerose che altrove, espressioni tratte dalla lingua parlata, modi di dire, proverbi, dialettalismi [...] in ogni caso il dialetto che, almeno nel Veneto, è la lingua usualmente parlata dalla classe operaia (anche nelle riunioni politiche) è completamente assente»; allo stesso modo, non v’è traccia di «quell’italiano popolare, sul quale i linguisti sono discordi, ma che sicuramente è la varietà di italiano parlata dalle classi subalterne». ⁵⁸

Sarebbe invece l’autoreferenzialità la caratteristica che inficia prevalentemente la comunicazione del movimento studentesco: «molto spesso», nota Cortelazzo, «si tratta del discorso polemico di uno dei gruppuscoli nei confronti di un altro gruppuscolo (o del PCI)», e di riflesso «anche il lessico usato è estremamente tecnicizzato, specialistico, tale da ridurre la comprensibilità del messaggio per i non iniziati». ⁵⁹ Vediamo bene qui come sia possibile riprendere l’interpretazione identitaria e mitologica

⁵⁵ U. ECO, *Gli orfani del Sessantotto*, in ID., *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 1983, pp.11-12, p.12.

⁵⁶ MICHELE A. CORTELAZZO, *Note sulla lingua dei volantini*, in G. BORGHELLO (a cura di), *Cercando il '68*, cit., pp.545-568, p.546.

⁵⁷ *Ivi*, pp.547-548.

⁵⁸ *Ivi*, pp.553-p.554.

⁵⁹ *Ivi*, p.557.

(in senso fondazionale e coesivo) del linguaggio fornita da Marchetti per quanto riguardava gli slogan: si tratta di un vero e proprio gergo rigidamente codificato, oscuro e a tratti quasi misterioso, riservato a una ristretta cerchia di adepti. Il punto conclusivo dell’analisi è sempre, in ogni caso, la constatazione del «problema della stereotipizzazione del lessico dei gruppi rivoluzionari, cioè la sua cristallizzazione dovuta all’uso ripetitivo del lessico tecnico e dei sintagmi chiave». Nello specifico, «un termine-chiave, dotato di una forte carica connotativa, usato ripetutamente e massicciamente, si sclerotizza, perde la potenza d’urto che aveva all’inizio e allarga notevolmente la sua area semantica, fino a diventare generico o quasi privo di significato»,⁶⁰ con un’incidenza non trascurabile sul piano comunicativo. Così, accade di assistere anche alla «“cattura” da parte dei neofascisti di slogan, stereotipi, termini peculiari della sinistra, usati, però, in contesti totalmente diversi», e alla «riformulazione di intere espressioni proprie della sinistra»⁶¹ da parte dei volantini di un’estrema destra da sempre affezionata a espressioni formulari e lapidarie, connotate da una forte impronta retorica (si pensi ai motti mussoliniani composti seguendo un ritmo ternario).

Per chiudere il quadro, i tristemente – anche dal punto di vista linguistico – celebri comunicati dei gruppi terroristici di estrema sinistra (importanti soprattutto come fonti dell’operazione parodica *à la* Vassalli) sono anch’essi fortemente inficiati nell’aspetto comunicativo dall’utilizzo di una lingua rigidamente stereotipata e di ascendenza incerta, seppure in affinità con «lo stile dei volantini e degli articoli della sinistra extraparlamentare, precisa fusione del linguaggio dei quadri operai comunisti dell’ultimo cinquantennio e di una serie di variazioni elaborate in ambito studentesco dal sessantotto a oggi». ⁶² Nell’esaminare la lingua di un comunicato dei Nuclei Armati Proletari, per esempio, Umberto Eco evocava in un articolo del 1975 «la figura del brigadiere che stende un verbale». «L’italiano del rivoluzionario e quello del brigadiere», nel comunicato, si mescolavano inoltre a «un italiano da colonnello titolo scuola di guerra» e a «un italiano da cancelliere di tribunale, con il gusto per le ripetizioni esornative». ⁶³ La riflessione del semiologo alessandrino non si limitava però a constatare la scarsa capacità informativa del comunicato; questa commistione di registri linguistici e lessici banalizzati diventa anche il segnale di un’incertezza a livello di meditazione politica, per cui l’accozzaglia linguistica si ritrova a nascondere un vuoto ideologico: «può sembrare eccessivo dire che la loro lotta non è “giusta” perché il loro italiano non è “giusto”. È che non esiste un loro italiano, ne esistono diversi e la confusione lessicale e sintattica diventa la spia di una confusione ideologica

⁶⁰ *Ivi*, pp.558-559.

⁶¹ *Ivi*, pp.567-568.

⁶² U. ECO, *Il brigadiere rosso*, in ID., *Dalla periferia dell’Impero*, Milano, Bompiani, 1991, pp.155-158, p.155.

⁶³ *Ivi*, p.156.

e forse di una confusione di apporti politici». ⁶⁴ Una volta di più, è qui in funzione una macchina mitologica, dispositivo di produzione linguistica, tesa a celare un vuoto.

Il Sessantotto identificato col linguaggio

Abbiamo dunque cercato di definire il repertorio di materiali mitologici messi in circolo dalla macchina mitologica del Sessantotto. Un tale modello è appropriato per interpretare le narrazioni della contestazione proprio per quelle caratteristiche di stereotipizzazione e gergalizzazione che, come abbiamo visto, riducono a conglomerato di tic linguistici il linguaggio della rivolta. Eppure «chi controlla una macchina mitologica, ha spiegato Furio Jesi, tiene in mano le leve del potere», ⁶⁵ come ricorda Daniele Giglioli; è possibile dunque parlare di macchina mitologica quando ci si riferisce a testi come quelli di Balestrini, che si propongono direttamente come azione antagonista a un potere?

Qui risiede il nocciolo del problema: la trasformazione del linguaggio della rivolta, la sua chiusura identitaria e gergale, da linguaggio per iniziati, costituiscono paradossalmente una nuova forma di assoggettamento che occorre decostruire: la lingua di slogan, tazeobao e volantini, nel momento in cui non è più efficace nell’ottica di una comunicazione dalla masse per le masse, subisce quell’automatizzazione della percezione di cui parlava Šklovskij, e si trasforma in un nuovo e oscuro dispositivo di potere proprio nel momento in cui si cristallizza in rigide formule codificate e stereotipiche. Come notava Eco, commentando la lezione inaugurale di Roland Barthes al Collège de France del 17 gennaio 1977, «non è la facoltà di parlare che pone il potere, è la facoltà di parlare in quanto si irrigidisce in un ordine, in un sistema di regole, la lingua». ⁶⁶ Tenendo ben a mente la lezione di Foucault, peraltro patrono di Barthes al Collège, Eco afferma: «non so se potremmo dire che una lingua è un dispositivo di potere (anche se proprio a causa della sua sistematicità essa è costitutiva di sapere), ma è certo che del potere essa è un modello», o, meglio, «la lingua è il dispositivo attraverso cui il potere viene iscritto là dove si instaura». ⁶⁷ Sembra esattamente il caso preso qui in esame, di una presa di parola che si pone come antagonismo minoritario e che finisce per irrigidirsi in un nuovo sistema di dominazione: questo è quantomeno il dato che risalta dalle analisi linguistiche citate finora.

La letteratura allora si può e si deve porre, in un’ottica *engagée*, non solo come decostruzione dei linguaggi del potere centrale (e tra i materiali mitologici utilizzati da Balestrini abbondano gli inserti di giornali, i discorsi dei politici e altre forme di lingue del neocapitalismo, soprattutto ne *La violenza*

⁶⁴ Ivi, p.157.

⁶⁵ D. GIGLIOLI, *Critica della vittima*, cit., p.10.

⁶⁶ U. ECO, *La lingua, il potere, la forza*, in ID., *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 1983, pp.183-195, p.184.

⁶⁷ Ivi, pp.186 e 187.

illustrata), ma anche come manutenzione dei linguaggi di opposizione; l’opposizione anzi, dalla Neoavanguardia e dal citato saggio di Balestrini in poi, si definisce unicamente come manutenzione del linguaggio. È possibile però disinnescare questo paradossale rovesciamento del regime discorsivo antagonista in discorso del potere (o quantomeno di *un* potere, sempre tenendo a mente Foucault), e la soluzione viene messa in luce anche dal critico francese citato da Eco: «come uscire da questo, che Barthes chiama sartrianamente “un huis clos”? Barando. Si può barare con la lingua. Questo gioco disonesto e salutare e liberatorio, si chiama letteratura», definita come «l’attività che disgrega le regole e ne pone altre: provvisorie, valide nell’ambito di un solo discorso e di una sola corrente; e soprattutto valide nell’ambito del laboratorio letterario». ⁶⁸ Eco si spinge a tracciare un rapporto di «omologia tra questi processi continui di disgregazione» dei consensi su cui si basa il potere «descritti (in forma abbastanza allusiva) da Foucault e la funzione che Barthes assegna alla letteratura all’interno del sistema di potere linguistico»; ⁶⁹ ed è precisamente attraverso questa pista interpretativa che prenderemo in analisi i testi afferenti ai due poli della dialettica Balestrini-Vassalli.

Come agisce la letteratura su questo serbatoio linguistico che si pone come nuovo dispositivo di potere? Quello che preme notare nell’ottica del presente studio è come le caratteristiche precipue del lessico che costituisce tale repertorio (banalizzazione, formularità, sclerotizzazione) ricostruiscano un crogiolo di luoghi comuni da *Magasin Pittoresque* (per dirla con Jesi) e predispongano questi materiali alla rielaborazione, sia essa citazionistica e assemblativa come in Balestrini, sia parodica come in Vassalli. Infatti, un linguaggio dalla ricezione così fortemente automatizzata, sino allo svuotamento di senso delle espressioni stesse, è l’oggetto prescelto delle tecniche di straniamento dalla teorizzazione di Šklovskij fino alla variante balestriniana. Questo procedimento artistico di manutenzione delle parole che programmaticamente agisce sul linguaggio, è ben esplicitato tra l’altro dall’autore negli ultimi versi del *Piccolo appello al pubblico della cultura ovvero poesia sugli anni di piombo e gli anni di merda*, tra gli *Allegati* al ciclo de *La signorina Richmond*:

adesso che anche le parole sono saccheggiate
e noi che ci occupiamo della loro manutenzione
dobbiamo tentare di ridare un senso alle parole
ci appelliamo a voi comparse e pubblico⁷⁰

⁶⁸ *Ivi*, p.185 e 194.

⁶⁹ *Ivi*, p.193.

⁷⁰ N. BALESTRINI, *Piccolo appello al pubblico della cultura ovvero poesia sugli anni di piombo e gli anni di merda*, in ID., *Le avventure della signorina Richmond e Blackout. Poesie complete volume secondo (1975-1989)*, Roma, DeriveApprodi, 2016, pp.291-294, p.294.

Il paradosso che si realizza è che, come vedremo, le tecniche dello straniamento che mirano alla decostruzione del linguaggio messo in circolazione dal discorso dominante soggetto alle strutture neocapitalistiche, finisce per rivolgersi a quel codice che nasce come opposizione ma che si muta rapidamente in nuovo regime discorsivo sclerotizzato, in nuovo discorso di un *altro* potere.

D’altro canto, una forte carica comica dell’involuzione di questo linguaggio, negli scritti come nella sua variante orale, era già evidente nel contesto dei movimenti. Indicativo l’aneddoto raccontato da Cortelazzo di un *index verborum prohiscribendorum* tracciato sulla lavagna di un’aula della facoltà di Architettura occupata a Roma nel 1968, in cui si leggeva la seguente prescrizione: «i signori oratori si astengano dal pronunciare le seguenti parole: al livello, strumentalizzazione, al limite, demistificazione, documento, sensibilizzazione, discorso – dico discorso, momento nelle strutture, non a caso, nella misura in cui». ⁷¹ In ambito artistico, la parodia giungerà addirittura a mimare i rigidi stilemi di questa lingua per portarli all’estremo e crearne una nuova ottenendo un effetto comico, come esemplificato efficacemente dal surreale monologo che l’attivista del Settantasette bolognese Franco “Bifo” Berardi pronuncia nel film tratto dai fumetti di Andrea Pazienza (*Paz!*, 2002, regia di Renato De Maria), impugnando un megafono e rivolgendosi a un’assemblea universitaria (si noti l’abbondanza dei sostantivi in -ismo e dei deverbali in -izzazione):

Trasversalismo panico!
Nomadismo schizoide!
Dittatura del significato!
Proletariato in precarizzazione!
Tempo liberato dal lavoro!
Temporalità proletaria sottrattiva!
Sottrazione sociale generalizzata!
Manifestazione non violenta!
Difesa con armi leggere!
Creativismo isterico!
Maodadaismo!
Poetica sensuale ironica!
Deterritorializzazione!
Riterritorializzazione!
Soggettivismo isterico!
Femminilizzazione generalizzata!
Sovversione creativistica!

⁷¹ M. A. CORTELAZZO, *op. cit.*, p.558.

Rimozione del soggetto!

La felicità è sovversiva, quando si collettivizza!

Resta dunque da indagare direttamente nei testi letterari afferenti al campo che abbiamo definito il funzionamento di una macchina mitologica che produce e mette in circolo i materiali linguistici del “discorso della Rivoluzione”, sottraendoli alle attestazioni storiche per cristallizzarli nella sfera del mito. Per il momento, resta però ben fermo che, nella letteratura omologa alla contestazione così come nella memoria pubblica, nelle celebrazioni mitopoietiche così come nelle parodie demitizzanti, raccontare la rivolta sessantottesca significa utilizzare e assumere allo stesso tempo come oggetto della rappresentazione il peculiare linguaggio di questa rivolta. Non può esistere, dunque, fedele rappresentazione *del Sessantotto* senza rappresentazione *del linguaggio del Sessantotto*.



PARTE II

MITOPOIESI

PARTE II. MITOPOIESI

2.1 Una foto, una dinamica mitologica

Nelle pagine precedenti, per definire il contesto storico in cui si svolgono le rivolte rappresentate nei testi oggetto di questo studio, abbiamo utilizzato il termine “Sessantotto” in un’accezione ampia, definendolo come un decennio lungo della contestazione che (almeno) dall’anno eponimo giunge (almeno) fino al 1980. In realtà, è noto come, in storiografia così come nella memorialistica e nel discorso pubblico, si parli anche di un “Settantasette”, cioè di un nuovo corso della contestazione con forme e caratteri nuovi rispetto al precedente, e in complessa interazione storica con esso. Che si ponga però l’accento sulle continuità o sulle discontinuità tra Sessantotto e Settantasette, in ogni caso trova ampio consenso tra gli storici il fatto che l’attestarsi di una nuova ondata delle rivolte operaie e studentesche sarebbe stata una peculiarità tutta italiana: mentre in altri paesi europei come la Francia o la Germania Ovest i movimenti popolari erano andati via via affievolendosi o rapprendendosi esclusivamente in sacche di lotta armata, in Italia si può parlare, con Diego Giachetti, di «una specie di maggio strisciante, continuo e prolungato nel tempo»; per cui, al di là delle numerose differenze che pure lo storico mette in evidenza, si può tranquillamente affermare che «il movimento del ’77 era il derivato, la conseguenza dell’onda lunga del ’68 italiano». Più precisamente, «in questa continuità temporale, il movimento del ’77 va considerato come elemento di transizione e di passaggio tra la fase che si era aperta con le lotte del biennio ’68-’69 e quella successiva, quale si delinea grigiamente sul finire degli anni Settanta e l’inizio degli anni Ottanta».¹

Se si compila schematicamente una lista delle differenze sostanziali tra Sessantotto e Settantasette, come fa Giachetti, tra queste se ne trova una fondamentale, che costituisce in un certo senso la “dominante” della dinamica della contestazione, dal suo impennarsi sino alla totale decadenza negli anni Ottanta, ricordati come periodo del cosiddetto “riflusso”; e cioè il fatto che *«il ricorso alla violenza fu nel ’68 una risposta alla repressione statale. [...] Nel ’77 vi fu, invece, da parte di settori del movimento la ricerca deliberata dello scontro violento»*. Questa componente, l’utilizzo massiccio della violenza da parte dello Stato e dei manifestanti, sfociando nella proliferazione incontrollata della lotta armata, avrebbe determinato la “sconfitta” del Settantasette e l’abbandono dei movimenti di massa da parte di componenti che pure avevano appoggiato la contestazione. Per “digerire” in una

¹ DIEGO GIACHETTI, *Un confronto tra il ’68 e il ’77*, in G. BORGHELLO (a cura di), *Cercando il ’68*, cit., pp.1084-1091, p.1086 e p.1085.

narrazione questo emergere perturbante dello scontro armato, per conservare quanto di positivo c'era nelle lotte e nelle innovazioni apportate da Sessantotto e Settantasette condannando allo stesso tempo la violenza, la memoria pubblica ha dovuto sovente ridursi a un certo manicheismo, operando una scissione: innanzitutto tra Sessantotto e Settantasette, e poi, anche all'interno dello stesso movimento "settantasettino", tra le componenti armate e clandestine e quelle più esistenziali e artistiche (la cosiddetta "ala creativa" del movimento, emersa soprattutto nelle esperienze del DAMS di Bologna e degli Indiani Metropolitani romani). Anche Giachetti, attraverso una semplificazione che pure non manca di inquadrare lucidamente la violenza nel contesto repressivo, riassume:

si potrebbe quasi dire che il movimento del '68 era originariamente "buono" non tanto nei suoi intenti e propositi, quanto negli strumenti che utilizzava per perseguirli: occupazioni, proteste pacifiche, non violenza, resistenza passiva agli sgomberi. Fu il contesto in cui si trovò a operare (repressioni poliziesche, campagne diffamatorie dei giornali, strage di Milano del 12 dicembre 1969) che lo resero "cattivo", costringendolo a cercare una risposta che fosse adeguata a quella messa in atto dagli apparati repressivi legali e non [...].²

La festosa contestazione del Sessantotto, in seguito a quell'acceleratore storico che è stata la strage di piazza Fontana, si sarebbe dunque mutata in quel tetro periodo ricordato come "anni di piombo": i movimenti di massa sarebbero dunque dapprima egemonizzati dai e poi degenerati nei gruppi armati, guidati dalla funesta «consapevolezza che, superato l'entusiasmo per lo scoppio spontaneo della rivolta studentesca e operaia, il percorso di lotta contro lo Stato e il capitalismo avrebbe inevitabilmente previsto anche momenti di scontro cruenti».³

La situazione, dal punto di vista storico, è sicuramente più complessa e sfumata di così, dal momento che «il ricorso sistematico alla violenza fu teorizzato da componenti significative del movimento» e «lo scontro con la polizia divenne da parte di alcune componenti un modo di stare in piazza e di manifestare», per cui «non si trattava più di difendersi dalle cariche e dalle aggressioni, ma di attaccare le forze dell'ordine»,⁴ come ricorda Giachetti. A problematizzare suggestivamente la questione basterebbe poi una delle telefonate giunte alla bolognese Radio Alice l'11 marzo 1977, dopo i violenti scontri tra manifestanti e forze dell'ordine svoltisi nella zona universitaria della città in seguito all'omicidio del militante di Lotta Continua Francesco Lorusso da parte della polizia, in

² *Ivi*, pp.1089-1090.

³ *Ivi*, p.1090.

⁴ *Ibidem*.

cui si rivendicava la violenza come consapevole strumento di massa e non come appannaggio di sparuti gruppuscoli di estremisti “infiltrati” e volti a egemonizzare il movimento:

[...] ricordiamo dunque che di tutti i fatti avvenuti oggi a Bologna, tutti i compagni prendono la piena responsabilità. Tutti facevano parte di questo gigantesco servizio d'ordine che si è deciso di fare, tutti insieme, eravamo con le bottiglie incendiarie, con i sanpietrini in tasca, perché quella di oggi era una manifestazione violenta, che tutti avevamo deciso di fare violenta perché questo era l'unico modo per restare vivi [...]⁵

Resta, in ogni caso, il fatto che il nodo della violenza fu cruciale per le sorti del movimento di massa nato con il Sessantotto, determinandone in qualche modo la degenerazione e il suo consumarsi, dal momento che «mai si riuscì ad affrontare il problema della violenza nei termini di una disamina storico-politica che prendesse in considerazione categorie quali la sua inutilità, dannosità o necessità a seconda dei contesti e delle circostanze».⁶

Lo scopo di questo elaborato non è però mettere in questione da un punto di vista storiografico la *vulgata* sulla violenza come fattore di rapida decomposizione del Sessantotto, bensì verificare come la letteratura di quegli anni (che non eluse affatto il problema, come dimostra *La violenza illustrata* di Balestrini) si è rapportata a questa norma dinamica del movimento, dalla lotta di massa non violenta (o quantomeno non armata), all'isolamento dei “violenti” e alla loro conseguente sconfitta. Si tratta infatti, in tutto e per tutto, di una dinamica narrativa che assume proporzioni mitologiche nel momento in cui la si guarda attraverso le lenti di alcune macro-categorie antropologiche. Il passaggio dalla dimensione collettiva della lotta a quella individuale, in effetti, segue il *pattern* di un rituale festivo, che, dopo l'epifania che svela alla comunità la propria coesione (quella stessa epifania di cui parla Jesi in *Spartakus*), sfocia nel sacrificio violento, allo stesso tempo apoteosi e annuncio della conclusione della festa stessa.

È pacifico infatti parlare, per quanto riguarda i movimenti degli anni Settanta, di una vera e propria “ideologia della festa” che emerse con le sue contraddizioni in almeno due eventi traumatici⁷ che ne

⁵ Dall'archivio multimediale *Le voci di Radio Alice* (Marzo 1977), disponibile in

<https://www.radioalice.org/index.php?option=com_content&view=article&id=6&Itemid=108> (19 marzo 2018).

⁶ D. GIACHETTI, *op. cit.*, p.1091.

⁷ L'utilizzo della nozione di “trauma” è senza dubbio problematico: nel presente elaborato il concetto è stato impiegato in un senso elastico ed estensivo, che non comporti forzatamente una visione psicologizzata della società per cui il discorso scientifico che rende conto delle esperienze individuali viene affermato pacificamente come chiave per descrivere in modo altrettanto valido anche le esperienze collettive. Alla base di una simile visione ci sarebbe infatti la convinzione che la società risulta dalla sommatoria di più individui, senza tener conto della relazione tra loro e del fatto

decretarono il fallimento, tetre premonizioni di una degenerazione della dimensione festiva e vitale in scontro mortifero: il Festival di parco Lambro (Milano) del 1976 e il Convegno contro la repressione tenutosi a Bologna nel settembre 1977. Nella festa del proletariato giovanile organizzata a Milano dalla rivista «Re Nudo» in collaborazione con Lotta Continua insieme ad anarchici e autonomi, «le contraddizioni politiche e culturali interne al movimento e ai suoi spezzoni organizzati esplodono violentemente rivelando di colpo i limiti dell'ideologia della festa», con il conseguente «trauma per tutti poiché ci si trova di fronte la realtà per come è: solitudine, violenza, miseria materiale moltiplicata per 100.000 giovani».⁸ Il fallimento del festival di parco Lambro ha lasciato tracce anche nel cantautorato, come per esempio nella canzone *Un tranquillo festival pop di paura* (1977) di Gianfranco Manfredi, in cui una festa popolata da «feticci vestiti da persone» alle quali «sembra di star bene» suscita questa amara constatazione finale: «ed anche qui nel rito c'è la contraddizione / nella felicità la nuova repressione / il parco è ormai nascosto è tutto una latrina / abbiamo fatto il punto e niente è come prima».⁹ Per dirlo invece con le parole più “tecniche” della rivista «A/traverso», «l'ideologia della festa e della vita quando il nuovo soggetto non riesce a comprendere sé stesso come figura interna alla composizione di classe in modificazione è un'ideologia consolatoria, cattolica, e in ultima analisi funzionale al disegno di ghettizzazione ed emarginazione degli strati di tempo sociale liberato dal lavoro»¹⁰.

Anche il convegno bolognese, organizzato per una riflessione collettiva sull'azione politica nel contesto dell'inasprimento illiberale della legge Reale seguito ai fatti del marzo 1977, vide una massiccia partecipazione, raccogliendo anche da Parigi l'appello contro la repressione in Italia firmato da un gruppo di intellettuali francesi. L'incontro si mutò, tra le altre cose, in una «“festa continua” vissuta come bisogno di incontrarsi, parlarsi e contarsi nella ricchezza delle reciproche differenti esperienze», con le presenze ingombranti delle «“truppe” dei gruppi politici organizzati» e degli «“osservatori” delle irrobustite formazioni combattenti».¹¹ Tuttavia, quel rinnovamento delle pratiche di lotta che «A/traverso» aveva prospettato uscendo nel giugno dello stesso anno con il titolo *La rivoluzione è finita, abbiamo vinto* (non una battuta ironica, come pure fu percepita da molti, ma l'auspicio della formazione di una comunità utopica che non seguisse più i vecchi schemi politici)

che questa relazione è governata da leggi, norme e gerarchie più o meno esplicite. Il senso dell'impiego del termine in questo contesto sarà comunque chiarito dai successivi riferimenti ai saggi di Daniele Giglioli *Senza trauma* e *Critica della vittima* (v. *infra*), nei quali viene messo in evidenza l'utilizzo del “trauma” per la costruzione di un sé collettivo fortemente identitario.

⁸ N. BALESTRINI, P. MORONI, *L'orda d'oro 1968-1977*, cit., pp.519-520.

⁹ *Ivi*, pp.522-523.

¹⁰ *Ivi*, p.520.

¹¹ *Ivi*, pp.577-578.

non avvenne: come ricorda uno dei protagonisti del Settantasette bolognese, «tutti erano convenuti a Bologna con grandi attese che erano andate frustrate. Alla domanda di una soluzione postorganizzativa, il quadro politico riproponeva come risposta il vecchio modello, e gli altri non avevano né l'energia né l'invenzione capaci di dare una nuova soluzione politica, perché una soluzione politica non c'era». È evidente qui come il movimento non abbia avuto più la spinta propulsiva della festa per rinnovarsi e fornire modelli di lotta alternativi allo scontro armato. Le incompatibilità tra "ala creativa" e quadri politici affiorano alla coscienza di massa nella consapevolezza della fine:

il corteo che chiude il convegno, imponente e suggestivo, sfila per ore e ore. Nonostante l'aggressività verbale degli slogan non c'è scontro con la polizia. Alla fine un sottile senso di amarezza, di delusione, di frustrazione riaccompagna la gente nei propri territori e luoghi di vita e di lotta. Tutti si ripromettono di continuare, di andare avanti, ma nessuno sa nascondere a sé stesso la drammatica domanda: avanti come? Avanti dove?¹²

Vediamo bene dunque come si tratteggi, anche nelle parole dei protagonisti, una parabola mitologica che dall'entusiasmo collettivo porta alla violenza di pochi, dalla festa al sacrificio: pochi mesi dopo il convegno bolognese il rapimento e l'esecuzione di Aldo Moro compatteranno le forze parlamentari contro ogni tipo di insorgenza armata. Questa dinamica mitologica, dominante delle rappresentazioni del lungo Sessantotto, si ritrova nelle narrazioni che prenderemo in esame; prima però è necessario uno sguardo a una singola foto iconica in cui si è immediatamente condensata. Una ricerca sull'immaginario non può infatti prescindere dalle immagini.

Milano, via De Amicis, 14 maggio 1977

A Milano, il 14 maggio 1977, un grande corteo contro la repressione sfila per le vie della città. L'*escalation* violenta del marzo passato è culminata, nella città meneghina, il giorno seguente l'omicidio di Lorusso, con l'assalto armato all'Assolombarda avvenuto in contemporanea a una grande manifestazione a Roma contro la stretta repressiva del Ministro dell'Interno Francesco Cossiga. Qui il movimento milanese, pur rinunciando all'attacco diretto contro la Prefettura, dimostra un'inedita potenza di fuoco: tra molotov, pistolettate e colpi di fucile sono in tutto circa trecento le armi che vengono scaricate contro la sede della Confindustria.¹³ Già in tale corteo, (che, ricordano

¹² *Ivi*, pp.580-581.

¹³ Cfr. GIOVANNI DE LUNA, *Controscatto*, in «Alfalibri», giugno 2011, pp.2-3, p.2.

Paolo Pozzi e Franco Tommei, «non aveva nulla di allegro e festoso»), «si mostra in filigrana l'opposizione tra la violenza anche dura del movimento e il "discorso sulla guerra" che sarà tipico delle organizzazioni combattenti»;¹⁴ sarà dunque questo «l'ultimo corteo in cui si era mostrato il più alto livello di scontro e persino di armamento senza l'attacco alle persone, agli uomini».¹⁵ Il 14 maggio lo scontro a fuoco è invece deliberatamente diretto contro le forze dell'ordine: solo due giorni prima, a Roma, negli scontri seguiti a una manifestazione indetta dai Radicali per commemorare l'anniversario del vittorioso referendum sul divorzio, è stata uccisa da un colpo di arma da fuoco la giovane militante Giorgiana Masi, e la componente armata del movimento ha predisposto un piano per la manifestazione che prevede lo scontro duro con la polizia. Inizialmente l'utilizzo delle pistole contro gli agenti non è previsto; il troncone dell'autonomia abbandona però il corteo ufficiale, deviando per manifestare sotto il carcere di San Vittore, e casualmente incrocia in via De Amicis la colonna di polizia del III° Celere, che si schiera in assetto difensivo per far sfilare il corteo. Nonostante l'opposizione di una parte dello spezzone, una squadra armata intraprende l'attacco alle forze dell'ordine. Tra l'attacco e la successiva ritirata non trascorre più di un minuto: nel frattempo sul terreno è rimasto il vicebrigadiere Antonio Custra, colpito da un proiettile in piena fronte.¹⁶

Al momento dello scontro a fuoco, in via De Amicis sono presenti almeno cinque fotografi: Dino Fracchia, Paola Saracini, Marco Bini, Antonio Conti e Paolo Pedrizzetti. Quest'ultimo scatta una fotografia che è rapidamente assunta, per consenso pressoché universale, a icona degli "anni di piombo" (fig.7): un autonomo, Giuseppe Memeo – non l'assassino di Custra, che la giustizia ha riconosciuto in un altro sparatore di quel corteo, Mario Ferrandi –, in mezzo alla strada con le gambe piegate e le braccia tese, impugna con entrambe le mani una pistola e rivolge dei colpi contro lo schieramento della polizia. La foto viene pubblicata sul «Corriere d'Informazione» (fig.6) e, appena quindici giorni dopo, Umberto Eco redige un celeberrimo articolo su «L'Espresso» intitolato, per l'appunto: *Una foto*. Lo studioso alessandrino intuisce subito che «la foto dell'individuo in passamontagna, solo, di profilo, in mezzo alla strada, con le gambe allargate e le braccia tese, che impugna orizzontalmente e con ambo le mani una pistola», in cui – dato fondamentale della lettura – «la figura centrale domina isolata», è «una di quelle foto che passeranno alla storia e appariranno su mille libri», al pari di tante altre immagini, ognuna delle quali «è diventata un mito ed ha condensato

¹⁴ PAOLO POZZI, FRANCO TOMMEI, *Quegli spari che uccisero il movimento a Milano*, in SERGIO BIANCHI (a cura di), *Storia di una foto. Milano, via De Amicis, 14 maggio 1977. La costruzione dell'immagine-icona degli «anni di piombo». Contesti e retroscena*, Roma, DeriveApprodi, 2011, pp.127-130.

¹⁵ *Ivi*, p.130.

¹⁶ Per tutta la ricostruzione della dinamica del corteo cfr. S. BIANCHI, *Milano, via De Amicis, 14 maggio 1977. La verità giudiziaria*, in S. BIANCHI (a cura di), *Storia di una foto*, cit., pp.44-54.

una serie di discorsi. Ha superato la circostanza individuale che l'ha prodotta, non parla più di quello o di quei personaggi singoli, ma esprime dei concetti».¹⁷ Il presupposto del ragionamento di Eco è che «le nuove generazioni hanno proiettato come componenti del loro comportamento una serie di elementi filtrati attraverso i mezzi di massa», per cui «mai come oggi la stessa attualità politica è attraversata, motivata, abbondantemente nutrita dal simbolico. Capire i meccanismi del simbolico attraverso cui ci muoviamo significa fare politica. Non capirli porta a fare una politica sbagliata». Questa foto testimonia dunque la perturbante emersione degli «uomini della P.38», di quelle mani alzate nelle manifestazioni con «il pollice dritto verso il cielo, altre due dita – l'indice e il medio – unite a mimare la canna di un'arma puntata contro il mondo», del “partito armato” formatosi come risposta a una presunta svolta autoritaria non senza un richiamo mitopoietico alla Resistenza, come ricorda Giorgio Boatti: «il transito delle armi dai depositi partigiani ai giovani che si schierano per “l'antifascismo militante” assume nei primi anni Settanta, in molte località, il significato di un tacito rito di passaggio delle consegne, una sorta di investitura da una generazione all'altra rispetto alla vigilanza contro il fascismo e contro i pericoli di svolte autoritarie».¹⁸

Andando più in profondità, la foto di Pedrizzetti è inoltre spia dolorosa di un problema politico, poiché se «da varie parti si è chiesto che il movimento li riconoscesse come corpo estraneo», nel contesto dei movimenti del Settantasette «in sintesi si diceva: sbagliano, ma fanno parte di un movimento di massa».¹⁹ Ma una foto non è solo una testimonianza, bensì è la condensazione di una dinamica narrativa, mitologica, e precisamente quella che abbiamo descritto in precedenza. «Cosa “ha detto” la foto dello sparatore di Milano?», si chiede Eco. E si risponde evidenziando lo scarto tra lo scatto di Pedrizzetti e la tradizionale iconografia dei movimenti contestatari e rivoluzionari, rintracciandone altrove la matrice, i riferimenti iconografici:

credo abbia rivelato di colpo, senza bisogno di molte deviazioni discorsive, qualcosa che stava circolando in tanti discorsi, ma che la parola non riusciva a far accettare. Quella foto non assomigliava a nessuna delle immagini in cui si era emblemizzata, per almeno quattro generazioni, l'idea di rivoluzione. Mancava l'elemento collettivo, vi tornava in modo traumatico la figura dell'eroe individuale. E questo eroe individuale non era quello della iconografia rivoluzionaria, che quando ha messo in scena un uomo solo lo ha sempre visto come vittima, agnello sacrificale: il miliziano morente o il Che ucciso, appunto. Questo eroe individuale invece aveva la posa, il terrificante isolamento degli eroi dei film polizieschi americani (la Magnum dell'ispettore Callaghan) o degli sparatori solitari del

¹⁷ U. ECO, *Una foto*, in ID., *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 1983, pp.96-99, p.98.

¹⁸ GIORGIO BOATTI, *P.38*, in «Doppiozero», 21 febbraio 2012, <<http://www.doppiozero.com/materiali/speciali/speciale-77-colpo-di-pistola>> (16 marzo 2018).

¹⁹ U. ECO, *Una foto*, cit., pp.96-97.

West – non più cari a una generazione che si vuole di indiani. Questa immagine evocava altri mondi, altre tradizioni narrative e figurative che non avevano nulla a che vedere con la tradizione proletaria, con l'idea di rivolta popolare, di lotta di massa. Di colpo ha prodotto una sindrome di rigetto. Essa esprimeva il seguente concetto: la rivoluzione sta altrove e, se anche è possibile, non passa attraverso questo gesto “individuale”.²⁰

Come ha recentemente evidenziato Sergio Benvenuto, lo scarto, il trauma, non risiede tanto nella mano armata dell'autonomo: «la “narrazione” [...] di sinistra ammette difatti la lotta armata purché essa appaia espressione di un moto di massa, così come la grande onda che si frange fragorosa sullo scoglio non è che l'atto finale di un mare agitato. “Il popolo in armi” è sempre un essere collettivo». Così, stando ai riferimenti di Eco (le foto del cadavere di Ernesto “Che” Guevara scattate da Freddy Alborta nel 1967, fig.12, e il miliziano repubblicano colpito a morte ritratto in Spagna da Robert Capa nel 1936, fig.10) e aggiungendone altri, si giunge alla conclusione che la “narrazione di sinistra” di cui parla Benvenuto può accettare il militante solo nel momento in cui è martire, o se viene seguito da una massa: «il comandante Che Guevara era ed è idealizzato proprio perché non appare un *guerrillero* solitario, ma uno serenamente alla testa di un popolo che insorge», mentre nella foto di Pedrizzetti «lo sparatore appare solo [...] nessuna massa avanzante – come nel quadro di Pellizza da Volpedo “Il quarto stato” – lo segue e lo “porge”». ²¹ Per limitarci all'ambito della narrazione, spiega anche Gianfranco Marrone, «la mitologizzazione dell'eroe – e dell'antieroe – solitario che *sans le savoir* compie un gesto enfatico nelle grandi circostanze della vita (Baudelaire) richiede, sempre e comunque, una qualche forma di intersoggettività, una precisa struttura narrativa». ²² Cercando di costituire un minimo *pantheon* schematico dell'iconografia rivoluzionaria, dunque, risultano accettabili dalla memoria pubblica, o quantomeno dalla cosiddetta “narrazione di sinistra”, le immagini in cui il militante è raffigurato alla testa di una schiera, pacifica nel suo incedere (*Il quarto stato* di Giuseppe Pellizza da Volpedo, 1901, fig.1) o guerreggiante (pensiamo a *La Liberté guidant le peuple* di Eugène Delacroix, 1830, fig.2, di cui la foto *La Marianne de mai 68* di Jean-Pierre Rey, 1968, fig.3, è una palese riscrittura). La folla deve sempre esserci, quantomeno sullo sfondo (fig.4,

²⁰ Ivi, pp.98-99. Non una tematica solamente di ambito italiano, se il nocciolo di questo discorso sul rapporto tra individualità e masse nella rivoluzione si ritrova anche nella celebre scena del viaggio in treno del film *La cinese* di Jean-Luc Godard (1967), in particolare nel dialogo tra la giovane studentessa di Nanterre con velleità bombarole Véronique e il filosofo marxista Francis Jeanson.

²¹ SERGIO BENVENUTO, *La foto del bambino*, in «Doppiozero», 30 settembre 2015, <<http://www.doppiozero.com/materiali/commenti/historia-lucida>> (15 marzo 2018).

²² GIANFRANCO MARRONE, *Una foto, mille cose*, in «Doppiozero», 20 febbraio 2012, <<http://www.doppiozero.com/materiali/speciali/speciale-77-una-foto-mille-cose>> (16 marzo 2018).

fig.5). Una volta che è rappresentato nella sua individualità, egli deve essere vittima sacrificale (come nella foto del miliziano morente di Capa, in quelle del cadavere di “Che” Guevara di Alborta o anche nel Marat dipinto da David, fig.15) o quantomeno disarmato, e non in atteggiamento marziale. «Non c’è nessuna foto di Che Guevara con un’arma in braccio. Tranne una, in cui Guevara spara evidentemente in un tiro a segno», che «viene pubblicata, in un contesto denigratorio, unicamente su riviste o video di destra», rileva Benvenuto.²³ Inserito in un contesto di rapporti intertestuali, lo scatto di Pedrizzetti è implicitamente in dialogo con un’altra istantanea: la foto del cadavere di Aldo Moro «acciambellato», per dirla con le parole di Mario Luzi, «in quella sconcia stiva»²⁴ di una Renault 4 rossa parcheggiata in via Caetani (fig.11). Anche in questo scatto, il dato che risalta nell’osservatore è l’isolamento del corpo, posto al centro dell’inquadratura, con la sua postura innaturale tanto quanto quella di Memeo in tensione pronto a sparare il colpo (come dimostrato peraltro dalla poesia di Luzi). Il processo in atto esplicitato nella foto di via De Amicis trova infatti una corrispondenza effettiva, come sbocco naturale, nell’omicidio del presidente della Democrazia Cristiana, che, condensato in un’istantanea fotografica, fornisce l’immagine tangibile dell’estrema e perturbante conseguenza della degenerazione della lotta di massa in lotta armata clandestina.

Insomma, spostandoci su un piano di analisi politica che includa in sé il simbolico, il trauma collettivo descritto da Eco secondo Benvenuto non si verificò «perché, come si dice sempre, la maggior parte dell’opinione di sinistra rigettava la lotta armata»; piuttosto, «quella che negli anni ’70 venne rigettata dalla gente fu la presupposizione “impolitica” secondo cui azioni individuali – ammazzare qualche VIP politico – potessero avere il senso di una rivolta popolare contro un sistema economico-politico. Quella foto del maggio 1977 ci narra quel che col senno di poi abbiamo capito, ormai, di quegli anni di delirio: che cominciare a sparare fu la fine del movimento radicale».²⁵ Non è quindi il problema della violenza in sé a scuotere alle fondamenta il movimento; secondo la testimonianza di Pozzi e Tommei, fu invece la presa di coscienza che «l’uso della forza non era più al servizio di una contrattualità conflittuale e violenta, ma stava per diventare dominio esclusivo di chi volesse abbandonare ogni possibilità di lavoro politico di massa per scegliere la linea del combattimento e della clandestinità».²⁶ Come vediamo, anche le interpretazioni più recenti della foto e, in generale, della norma dinamica della contestazione, mettono l’accento su questo passaggio progressivo e funesto dalla collettività all’individuo.

²³ S. BENVENUTO, *op. cit.*

²⁴ MARIO LUZI, “Moro”, in ITALO MANCINI, MARIO LUZI, *Per Aldo Moro*, Vicenza, La Locusta, 1996, p.5.

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ P. POZZI, F. TOMMEI, *Quegli spari che uccisero il movimento a Milano*, cit., p.129.

La Fotografia come “parola rubata”

Com'è stato possibile che in un'unica foto si condensasse una dinamica mitologica? In che modo i destini della contestazione sono stati segnati dall'articolo su «L'Espresso»? Come si relaziona l'istantanea di Pedrizzetti coi *patterns* delle narrazioni della rivolta? Le domande risultano ancora più complesse se si pensa che la lettura di Eco, mutatasi rapidamente in senso comune, segue lo sparo di Memeo di appena due settimane, come abbiamo detto; e lo stesso studioso chiudeva il suo articolo rilevando che proprio «nel momento in cui essa [la foto] è apparsa il suo iter comunicativo è cominciato: e ancora una volta il politico e il privato sono stati attraversati dalle trame del simbolico che, come sempre accade, si è dimostrato produttore di realtà».²⁷

La “produzione di realtà” da parte del simbolico di cui parla Eco è d'altronde una proprietà comune allo stesso tempo alla mitologia fondativa e allo strumento fotografico, di cui costituisce un'intrinseca e peculiare caratteristica rispetto agli altri mezzi di produzione visiva: la fotografia è sempre documento, è sempre attestazione del reale, a dispetto del fatto che il “documento” stesso possa essere frutto di manipolazione tecnica o di contesto. Non è mai andato perduto un certo stupore per lo scatto fotografico se, come afferma Marco Belpoliti, «la nostra idea della fotografia, a centoquarant'anni dalla sua scoperta, è ancora quella di un mezzo che dà la versione più attendibile di ciò che accade. Siamo infatti convinti che l'immagine ottenuta mediante lo scatto di una macchina fotografica ci metta a disposizione una porzione di realtà estratta dal flusso temporale attraverso un artificio di natura scientifica»; proprio la scientificità dell'operazione fotografica è garanzia del fatto che una foto «non può mentire perché riproduce direttamente il reale». A niente varrebbe constatare che storicamente «le fotografie sono usate per mentire e per fornire indicazioni distorte»,²⁸ persino in un'epoca come la nostra, oberata di immagini e sovente di immagini pubblicitarie costruite ad arte come «*tableaux*» che «usano un linguaggio di simboli, una narrativa implicita». Cosicché, a dispetto dell'illusione di immediatezza suscitato da un'istantanea, «la natura di medium della fotografia è resa ancora più forte dall'uso ideologico che di essa si può fare, soprattutto là dove la si utilizza alla stregua di “documento”».²⁹ La qualità mitologica del prodotto fotografico risiede proprio in questa apparente immediatezza nell'attestazione incontestabile del reale, che ci fa dimenticare che «tutte le fotografie sono ambigue in virtù della loro natura discontinua» poiché «ci offrono un attimo del flusso temporale, e lo assolutizzano».³⁰ In questa assolutizzazione della contingenza, la fotografia agisce

²⁷ U. ECO, *Una foto*, cit., p.99.

²⁸ M. BELPOLITI, *La foto di Moro*, Roma, Nottetempo, 2008, pp.8-9.

²⁹ *Ivi*, pp.12-13.

³⁰ *Ivi*, p.24. Per comprendere come anche l'immagine in movimento non sfugga all'ambiguità semantica propria della fotografia (e come la stessa sia dunque altrettanto facilmente tecnicizzabile come un mito) si può approfondire il caso

come un mito fondazionale, e nel procedimento di astrazione dell'attimo dal flusso temporale possiamo ritrovare quella definizione del mito moderno come «parola *rubata e restituita*» formulata da Roland Barthes in *Miti d'oggi*, con lo stesso fine di trasformare la contingenza storica in natura: così, nello scatto di Pedrizzetti, la dinamica storica che consiste nella deriva della contestazione di massa in lotta armata minoritaria assume l'andamento ineluttabile della mitologia, fornendo un precedente fondazionale della narrazione pubblica che spinge a reprimere ogni futuro tentativo di dissenso, inevitabilmente condannato al medesimo destino.

Le riflessioni di Belpoliti discendono, più precisamente, dal breve saggio *La camera chiara* (1980), in cui lo studioso francese provava, a partire dalla propria esperienza personale di osservazione, a definire un'essenza della Fotografia. Innanzitutto, nel considerare il prodotto di uno scatto fotografico come «il Particolare assoluto, la Contingenza suprema [...], in breve, la *Tyche*, l'Occasione, l'Incontro, il Reale, nella sua espressione infaticabile»,³¹ Barthes rintracciava in ogni foto un *punctum*, definito come «quella fatalità che, in essa, *mi punge* (ma anche mi ferisce, mi ghermisce)». ³² Nel caso dello scatto che stiamo qui prendendo in esame, il *punctum* consiste evidentemente nell'isolamento dello sparatore, quel particolare visivamente superficiale e allo stesso tempo semanticamente profondo che “punse” e “ghermi” Eco al punto di spingerlo a redigere l'articolo per «L'Espresso» (allo stesso modo in cui la postura “acciambellata” del cadavere di Moro ha influenzato la poesia di Luzi): proprio il *punctum*, in questo caso, conferisce alla fotografia quel *surplus* di significato che le attribuisce una qualità mitologica, nell'illusione che essa possa custodire qualcosa di più che la testimonianza del frammento infinitesimale di un evento verificatosi nella storia.

Uno dei punti terminali dell'analisi barthesiana è infatti la considerazione della Fotografia come uno dei *Miti d'oggi*, anzi, come mito moderno per eccellenza, proprio per il suo rapporto con il fluire della storia. «Forse», afferma Barthes, «noi opponiamo una resistenza indomabile a credere al passato, alla Storia, quando non ha forma di mito. Per la prima volta, la Fotografia fa cessare tale resistenza: il passato è ormai sicuro quanto il presente, ciò che vediamo sulla carta è sicuro quanto

Rodney King, trattato nel cap.1 di CHARLES GOODWIN, *Il senso del vedere*, Roma, Meltemi, 2003, pp.17-68. Nel 1992, nel contesto di un procedimento penale contro quattro poliziotti americani accusati di aver pestato ferocemente un camionista afroamericano fermato per eccesso di velocità, «le parti opposte del processo utilizzarono i singoli, oscuri pixel» dello stesso filmato amatoriale che ritraeva la scena «per mostrare alla giuria degli eventi incommensurabili tra loro: da una parte un brutale e selvaggio pestaggio di un uomo che giaceva inerme sul terreno, dall'altra un'efficace reazione della polizia in risposta a un pericoloso “gigante sotto l'effetto della fenciclidina” ritenuto in grado di controllare la situazione» (*Ivi*, p.18).

³¹ R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003, p.6.

³² *Ivi*, p.28.

ciò che tocchiamo. È l'avvento della Fotografia, e non come è stato detto quello del cinema che divide la storia del mondo». ³³ Questo deriva da un'inscindibilità strutturale della fotografia dal suo referente, «tutti e due contrassegnati dalla medesima immobilità amorosa o funebre, proprio in seno al mondo in movimento», per cui «per sua natura, la Fotografia [...] ha sempre qualcosa di tautologico». ³⁴ Ma se un'attenta analisi può portare a separare foto e referente (seppur in maniera molto più difficile rispetto ad altre tipologie di immagini), ciò che non si può estrapolare da uno scatto è l'enunciazione di verità che esso contiene, la certificazione dell'autenticità della rappresentazione. Il «noema» della Fotografia consiste, per Barthes, nell'enunciato «*“È stato”*», dal momento che davanti a un'istantanea «io non posso mai negare che *la cosa è stata là*». ³⁵ La foto, pertanto, è sempre documento: «la Fotografia non rimemora il passato (in una foto non c'è niente di proustiano). L'effetto che essa produce su di me non è quello di restituire ciò che è abolito (dal tempo, dalla distanza), ma di attestare che ciò che vedo è effettivamente stato»; ³⁶ per di più, attestazione assolutamente incontestabile.

È questa “naturalizza”, ottenuta attraverso l'elisione del rapporto della fotografia con il suo referente, che conferisce una qualità mitologica al prodotto fotografico. Lo scatto, inoltre, oblitera il processo di selezione del flusso temporale in un'istantanea, e condensa la complessità di un avvenimento in un frammento infinitesimale. Come abbiamo detto, infatti, la foto condivide con il mito la trasposizione di un evento puntuale dalla storia alla natura: se «la Fotografia con la Storia ha lo stesso rapporto che il biografema ha con la biografia» ³⁷ è perché essa «valendosi della sua azione istantanea [...] immobilizza una scena rapida nel suo momento decisivo»; ma che questo «momento» sia «decisivo» è stabilito semplicemente dal fatto che è il momento che è stato colto dal fotografo. Per garantire poi “immediatezza” e “naturalizza” nella rappresentazione fotografica, «io immagino», dice Barthes, «[...] che il gesto essenziale dell'*Operator* sia quello di sorprendere qualcosa o qualcuno (attraverso il piccolo foro della camera), e che quindi tale gesto sia perfetto quando avviene all'insaputa del soggetto fotografato». ³⁸ La fotografia dunque non si limita a selezionare un frammento infinitesimale del tempo storico per assolutizzarlo, ma, sostenendo l'illusione della rappresentazione immediata e per così dire naturale, stabilisce un rapporto gerarchico di importanza tra il momento colto dallo scatto e quelli “fuori scena”. La persona rappresentata – Giuseppe Memeo

³³ *Ivi*, pp.87-89.

³⁴ *Ivi*, p.7.

³⁵ *Ivi*, p.78.

³⁶ *Ivi*, p.83.

³⁷ *Ivi*, p.30.

³⁸ *Ivi*, p.33-34.

nella foto di Pedrizzetti – viene dunque sottoposta a questo procedimento di gerarchizzazione, su cui non ha alcuna voce in capitolo dal momento che da soggetto diventa un oggetto. «La “vita privata” altro non è che quella zona di spazio, di tempo, in cui io non sono un’immagine, un oggetto», dice Barthes; e dunque «ciò che devo difendere è il mio diritto *politico* di essere un soggetto». ³⁹ Mettere in discussione, “spezzare” l’ineludibilità della dinamica mitologica descritta da Eco, come vedremo, significa pertanto rivendicare la capacità di agire di chi è stato mutato in oggetto della foto, rivendicarne la soggettività. Appare così evidente *a contrario* che nella narrazione pubblica le foto di guerriglieri o militanti rappresentati nell’atto del martirio sono meno perturbanti proprio perché l’oggettivazione della fotografia si sovrappone all’oggettivazione della morte.

Così, come il mito, la Fotografia tende a inibire ogni assimilazione critica, ogni tentativo di esame analitico (essa «è per sua natura tutta evidenza», e «l’evidenza, è ciò che non *vuol* essere scomposto»); ⁴⁰ “appiattisce” la rappresentazione, e può farsi, come il mito, agile strumento di potere dal momento che, «se generalizzata, essa derealizza completamente il mondo umano dei conflitti e dei desideri, mentre invece vuole» – finge di volere, s’illude di volere – «illustrarlo». ⁴¹ Così, la norma dinamica della contestazione che è l’implicito dell’articolo di Umberto Eco, assume caratteristiche di ineluttabilità che sono tanto più rafforzate in quanto la riflessione scaturisce da uno scatto fotografico (a prescindere, questo, dall’intenzione precisa di Eco).

Se nella rappresentazione storica la Fotografia è oggi quanto di più simile abbiamo al mito, ecco che quella dinamica diventa una dinamica mitologica, i cui termini possono essere etichettati con le macro-categorie antropologiche di “festa” e “sacrificio”, come abbiamo visto. Come si può rapportare a questa dinamica una mitopoiesi di movimento? Innanzitutto, occorre partire dalla messa in discussione delle realtà certificate incontrovertibilmente dalla foto: dinanzi al realismo referenziale della Fotografia occorre allargare o distogliere lo sguardo, mettere in atto pratiche di straniamento, che però abbiano lo stesso potenziale mitopoietico. Ne *La camera chiara* non manca peraltro un riferimento a Bertolt Brecht; Barthes parla, a riguardo, di una vera e propria «impasse»: «egli fu ostile alla Fotografia a causa (diceva) del suo scarso potere critico; il suo teatro però non ha mai potuto essere politicamente efficace, a causa della sua acutezza e della sua qualità estetica». ⁴² Si tratta sempre, dunque, del sottile equilibrio jesiano tra la capacità attrattiva della narrazione mitologica e il potenziale critico nell’atto della ricezione.

³⁹ *Ivi*, p.16.

⁴⁰ *Ivi*, p.108.

⁴¹ *Ivi*, p.118.

⁴² *Ivi*, pp.36-39.

Per cominciare, però, si può tentare di reinserire la «*parola rubata*» nel preciso contesto storico a cui è stata sottratta. Non è mancato infatti, in tempi recenti, un tentativo di risemantizzazione della foto di Pedrizzetti, a partire da un suo preciso inquadramento nel flusso temporale ma anche fotografico – numerosi i fotoreporter presenti alla manifestazione, come abbiamo detto – in cui era originariamente inserita.

Nuove letture della foto di via De Amicis

Nel 2011 un volume a cura di Sergio Bianchi intitolato *Storia di una foto. Milano, via De Amicis, 14 maggio 1977. La costruzione dell'immagine-icona degli "anni di piombo". Contesti e retroscena* si è proposto di inquadrare lo scatto di Pedrizzetti in una narrazione più complessa, contestualizzandolo con testi scritti (la verità giudiziaria, le testimonianze dei presenti, nuove letture semiotiche della foto) e visuali (tutte le fotografie reperibili scattate in quel minuto in cui si svolse l'assalto armato di alcuni manifestanti ai danni delle forze di polizia).

In particolare, vi troviamo una sorta di risposta all'articolo di Eco scritta da Paolo Fabbri e Tiziana Migliore, che hanno svolto un'analisi semiotica della foto mutata in simbolo; la conseguenza di questa analisi è una messa in prospettiva, piuttosto che una messa in discussione, della lettura echiana diventata rapidamente senso comune nella narrazione pubblica della rivolta. Il ragionamento parte dalla constatazione che, nonostante la trasformazione in «"immagine iconica" e "simbolo" del movimento rivoluzionario» possa far pensare automaticamente che «se c'è un simbolo, allora vuol dire (inferenza), che si è fissata una convenzione collettiva», occorre invece riflettere sulla costruzione di questa convenzione, chiedendosi: «perché quel fotogramma in particolare?». Anche in questo caso il ragionamento sul simbolo ha dei punti di tangenza con la *Nota sulla fotografia* di Barthes, vero e proprio sottotesto, poiché i due studiosi partono dal presupposto che la fotografia, già di per sé processo di condensazione, nel mutarsi in simbolo diventa del tutto opaca: «l'effetto che ottengono le grandi Icone, e soprattutto i Simboli di un'epoca o una data cultura, è l'opacità. Un'istantanea, dinamica e intricata, nel farsi simbolo diventa statica e compatta. L'immagine assunta alla condizione di simbolo slitta dalla sua occorrenza concreta, che implicava densità, per la sopravvivenza delle cose nel segno, all'astratto, che le dirada»; e questo tanto più nell'epoca dell'apoteosi della riproducibilità tecnica, poiché accade che «il consumo ha la meglio sul senso: ne sigilla i contenuti». ⁴³

⁴³ PAOLO FABBRI E TIZIANA MIGLIORE, *14 maggio 1977. La sovversione nel mirino*, in S. BIANCHI (a cura di), *Storia di una foto*, cit., pp.136-141, p.136.

Un'attenta analisi dell'immagine rivela dunque la labilità dello spunto visuale da cui prende le mosse l'articolo di Eco, e cioè il totale isolamento dello sparatore. Fabbri e Migliore individuano la presenza di almeno tre gruppi nella fotografia: i «testimoni» o «astanti» (gruppi di persone ferme a osservare l'azione principale), la massa ritenuta assente da Eco (i dimostranti in fuga sullo sfondo), e infine gli «adiuvanti» dell'«esecutore», cioè dello sparatore solitario al centro della composizione, che vanno a formare un vero e proprio gruppo d'azione di «guerriglieri in divisa» (riconoscibili da passamontagna e armi da fuoco) disposto secondo uno schema d'attacco poligonale. Come riassume Giovanni De Luna in una recensione di *Storia di una foto*, «vediamo così altri autonomi, di cui ora sappiamo i nomi, impegnati in altre azioni, muoversi in settori diversi della “scena”: i “bocciatori” con le molotov, qualcuno che controlla la situazione e dà ordini, un altro che si muove al centro della strada con un fucile dal calcio mozzato, altri che sparano al riparo delle macchine posteggiate lungo il marciapiede, sia sulla destra che sulla sinistra di via De Amicis». Lo storico non può che constatare: «sì, sono tanti. E a un certo punto si vede anche lo spezzone del corteo dell'autonomia, con i manifestanti che si danno alla fuga lungo via Carducci».⁴⁴ L'inserimento contestuale dello scatto di Pedrizzetti in un flusso fotografico che rappresenta completamente il minuto in cui avviene la sparatoria, con la possibilità di dare uno sguardo alle fotografie scattate dagli altri reporter, e dunque dalle prospettive più diverse sul medesimo evento, avvalorano questa ipotesi della presenza di un vero e proprio commando armato, per quanto di ridotte dimensioni: come già nel singolo scatto, nel flusso di immagini vediamo diversi «esecutori» che si alternano nello sparare, ogni volta appoggiati dai rispettivi «adiuvanti».

Lo scritto di Fabbri e Migliore intende, attraverso gli strumenti della semiotica, «dimostrare cioè che la foto di Paolo Pedrizzetti ritrae un collettivo e non l'eroe individuale, distaccato dalle masse tanto da rivelare la follia della lotta armata e “l'isolamento dei pitrentottisti” [...]. Che avanzi o stia fermo, il “temerario” non sta dentro una bolla, non esce dal Far West o da un commissariato. Appartiene all'unità integrale – come deriva? Degenerazione? – della lotta di massa».⁴⁵ All'attenta analisi attanziale della narrazione implicita nella singola foto, si affiancano il reinserimento contestuale della stessa nello *stream* di istantanee scattate in quel minuto d'azione, e nondimeno una contestualizzazione storica: occorre ricordare, per i due studiosi, che il corteo di via De Amicis si tenne in seguito alla stretta repressiva operata da Cossiga, al timore più o meno aperto di un colpo di stato autoritario, e nell'ambito di un'*escalation* violenta che ha visto scontri armati tra polizia e

⁴⁴ G. DE LUNA, *Storia di una foto*, in «Doppiozero», 21 febbraio 2012,

<<http://www.doppiozero.com/materiali/speciali/speciale-77-colpo-di-pistola>> (16 marzo 2018).

⁴⁵ P. FABBRI E T. MIGLIORE, *Col senno di poi. Intorno a “14 maggio 1977. La sovversione nel mirino”*, in «EC», 5 novembre 2011, <www.ec-aiss.it> (15 marzo 2018).

manifestanti, e persino alcuni militanti morti ammazzati dalle forze dell'ordine (Lorusso e Masi). Quindi «l'idea che i cortei mostrassero di essere armati e disposti a difendersi sparando, giusta o sbagliata che fosse, non nasceva dal nulla: ma precisamente da questo contesto».⁴⁶ Tutte queste puntualizzazioni aiutano quantomeno a rendere meno perturbante e traumatico l'emergere dei "pitrentottisti" incarnati tutti in una volta nella postura sgraziata e in tensione di Memeo; ma tutto ciò che è contestuale allo scatto di Pedrizzetti è andato perduto nell'esatto momento in cui Eco ha mutato la foto in un simbolo, nel momento in cui è cominciato il consumo (in ambo i sensi) dell'immagine.

Raffaella Perna, esaminando alcune ricontestualizzazioni giornalistiche, politiche o artistiche dello scatto (tra cui la paradossale inclusione in un manifesto del Partito Radicale che promuove la campagna referendaria del 1977), individua un fattore del suo successo nella «tragica qualità estetica: nonostante possa sembrare paradossale o addirittura irrispettoso parlare di bellezza di fronte alla violenza di questa immagine, la postura del manifestante e la tensione estrema del suo gesto evocano, loro malgrado, la plasticità e la compiutezza di un elemento scultoreo», oltre ai riferimenti hollywoodiani citati da Eco. Perna nota altresì che «la tipicità della posa contribuisce inoltre a rendere la foto facilmente memorizzabile, requisito sommamente apprezzato in un sistema mediatico dove le immagini vengono consumate in fretta e sono costantemente poste in gara tra loro per catturare l'attenzione dello spettatore». Un passaggio «da *reportage* a icona» durante il quale, però, riconosce la studiosa, «qualcosa è andato perso: la storia»; e spesso attraverso un ritaglio della foto stessa, se è vero che molti dettagli ambientali (tra cui quelli citati da Fabbri e Migliore)

nelle numerose riproduzioni mediatiche a cui la foto è andata incontro, sono stati frequentemente rimossi, tagliati fuori dall'inquadratura al fine di accentuare, consapevolmente o meno, l'aspetto drammatico già fortemente presente nell'immagine di partenza. Il dimostrante con l'arma in pugno appare solitario in mezzo alla strada: nella foto reinquadrata non c'è più posto per nient'altro, l'attenzione si focalizza unicamente sull'azione dello sparo.⁴⁷

Rimanendo però al dato visivo di partenza, insomma, l'analisi semiotica di Fabbri e Migliore porta alla luce una verità enunciata dalla foto leggermente diversa rispetto a quella descritta da Eco nel 1977. Sorge dunque spontaneo un dubbio: «quale versione avrà visto Umberto Eco per descrivere la foto come espressione di "mancanza dell'elemento collettivo", "gesto individuale di un eroe che non è più quello dell'iconografia rivoluzionaria [...]»? Viene da chiederselo nello scoprire la ricca

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ RAFFAELLA PERNA, *Immagine fotografica tra contesto e ricontestualizzazione*, in SERGIO BIANCHI (a cura di), *Storia di una foto*, cit., pp.142-147, p.146.

fenomenologia di inquadrature a cui quel *token* ha dato adito», tanto più se si considera che, successivamente all'articolo apparso su «L'Espresso», «lo scatto del “Corriere” viene rimaneggiato nel taglio, così da ottenere una “valida” messa a fuoco: si esclude l'ambiente, e il militante, estratto dalla “massa”, si muta in un monumento al terrorista», e così «si piega l'immagine a una diversa semantizzazione». ⁴⁸ Dal momento che però la prima pagina del «Corriere d'Informazione» cui fa riferimento Eco riproduce integralmente lo scatto di Pedrizzetti (fig.6), risulta evidente che l'intellettuale alessandrino non è stato tratto in inganno da una versione scorretta della foto. È accaduto piuttosto il contrario, e va qui ribaltato il rapporto tra causa e conseguenza: «Eco usa l'immagine del 14 maggio per esemplificare la sua lettura del declino della lotta di massa. Vuole inferire dei sintomi distraendoli dai segni manifestati. Il referto è l'isolamento dei pitrentottisti. La foto, però, sembra invalidare il teorema; da quel che si è visto, non mostra singoli individui, ma “comitati” d'azione». Nonostante questa autoevidenza dell'istantanea di via De Amicis, l'analisi pubblicata su «L'Espresso» ha avuto tale efficacia che «il “frame” interpretativo di Eco ha provocato poi il re-frame della foto! Luminosa intermittenza tra verbale e visivo. Eco ha fatto uso dell'immagine per la sua interpretazione, e questa interpretazione, sedimentata, è a sua volta stata usata e tradotta in una pratica». Una pratica di fotoritocco, se è vero che, come notano Fabbri e Migliori, al giorno d'oggi la versione della foto più diffusa mediaticamente ⁴⁹ è un ingrandimento della figura di Memeo che elide il contesto umano: «a Eco si è creduto, tanto da ritoccare lo scatto e ripulirlo dalla partecipazione collettiva, spacciata per superfluo. [...] Quando si dice che l'esegesi (verbale o visiva) ha nella sua radice etimologica l'egemonia...». ⁵⁰ A sopravvivere ancora «nel nostro immaginario, nel regime della nostra visibilità», è «l'immagine dell'autonomo “alieno”, solo contro le forze (unite) dell'ordine», ossia «la versione scontornata dell'immagine [...], traduzione visiva dell'interpretazione di Eco»: pertanto si può dedurre che «la solitudine del militante del '77 e il conseguente effetto western e poliziesco (Eco) sono un assunto prodotto ex post, per generalizzazione». ⁵¹

Qualcosa di simile è accaduto, in tempi più recenti, relativamente all'omicidio di Carlo Giuliani avvenuto a Genova nel 2001, nel contesto dei violenti scontri tra polizia e manifestanti in occasione del G8. Lo scatto integrale del fotografo di Reuters Dylan Martinez che rappresenta l'assalto al Land

⁴⁸ P. FABBRI E T. MIGLIORE, *14 maggio 1977*, cit., p.140.

⁴⁹ Nell'articolo, scritto nel marzo 2011, Fabbri e Migliore citano ad esempio l'illustrazione della voce “anni di piombo” di Wikipedia (<https://it.wikipedia.org/wiki/Anni_di_piombo>); ma al momento in cui scriviamo nella pagina web lo scatto di Pedrizzetti è riportato nella sua integrità.

⁵⁰ *Ivi*, p.141.

⁵¹ P. FABBRI E T. MIGLIORE, *Col senno di poi*, cit.

Rover Defender dei Carabinieri durante il quale fu ucciso Giuliani (fig.9) mostra l'azione di un «comitato» dotato di armi improprie, ma l'immagine più diffusa mediaticamente è un dettaglio della stessa nel quale viene ritagliata la sola figura di Giuliani fronteggiante l'arma del carabiniere Mario Placanica (fig.8, in cui la prospettiva inganna peraltro sull'effettiva distanza tra il manifestante e il mezzo). In ciò si può intravedere la persistenza dell'efficace lettura echiana per la contestualizzazione, o de-contestualizzazione che dir si voglia, della violenza della rivolta inquadrata in una narrazione che si fonda su una dinamica mitologica.

Cambia del tutto dunque anche l'interpretazione del testo di Umberto Eco, la quale a un'ingenua lettura potrebbe sembrare un'inferenza deduttiva che tenta di «mostrare-dimostrare l'isolamento del movimento attraverso un'inequivocabile (?) metonimia», ma che rivela, dietro questo velo retorico, un percorso induttivo e una precisa intenzione di performatività politica. «L'articolo di Eco», concludono Fabbri e Migliore, «non era affatto dichiarativo: in quelle condizioni di conflitto politico e sociale, Eco non faceva passeggiate inferenziali nel maquis terrorista; il suo è un intervento performativo, un testo "impegnato" a orientare interpretazioni, ma anche passioni ed azioni. Non proponeva la verità, ma la giustizia e l'efficacia». L'interpretazione, in senso circolare, ha anche agito sull'immagine stessa da cui prendeva (fingeva retoricamente di prendere) spunto, cosicché «l'autonomo solitario resta una costruzione semiotica, una risultante dell'assegnazione dell'etichetta».⁵²

Attorno alla polarizzazione echiana tra masse festose e individualità devianti con la pistola in pugno sarebbe bene in ogni caso ricostruire un panorama ben più complesso, per capire che opera di riduzione di complessità si sia svolta nel delinearsi della dinamica mitologica che descrive la degenerazione dalla festa al sacrificio, dalla collettività al singolo. Sarebbe opportuno tenere presente intanto, in linea generale, ciò che afferma lo storico Gabriele Donato introducendo la sua *Cronologia della lotta armata in Italia 1966-1988*: «la storia della conflittualità armata nell'Italia del secondo dopoguerra [...] è una storia strettamente intrecciata a quella dei cambiamenti della politica e della società che in quegli anni si sono delineati», e non semplicemente un'escrescenza deforme di questi, «una storia marginale di devianze criminali che possa essere delineata come una parentesi estranea alle linee direttrici dello sviluppo del Paese».⁵³ Il discorso di Eco andrebbe poi inquadrato in una visione più complessa della genesi del terrorismo e delle formazioni armate, come quella restituita dallo stesso Donato: dopo un attento esame di fonti costituite principalmente dalla pubblicistica dei movimenti rivoluzionari (in cui si verifica l'azione dei «meccanismi di una retorica che ha dimostrato

⁵² *Ivi*.

⁵³ G. DONATO, *La violenza, la rivolta. Cronologia della lotta armata in Italia 1966-1988*, Trieste, Istituto Regionale per la Storia del Movimento di Liberazione del Friuli Venezia Giulia, 2018.

di possedere una notevole efficacia operativa e che ha saputo condizionare, pertanto, non solo i linguaggi, ma i comportamenti stessi di una generazione»),⁵⁴ lo storico afferma che è possibile ascrivere l'insorgere del terrorismo, al giro di boa degli anni Settanta, alla frustrazione delle speranze rivoluzionarie del movimento del Sessantotto tradite dal riformismo. Quel «conflitto sociale, che a tratti fra il 1968 e il 1969 era sembrato incontenibile, faceva una fatica imprevista a fare definitivamente breccia fra i meccanismi che regolavano l'equilibrio complessivo del sistema contestato», poiché, dice Donato, «dosando con accortezza il ricorso agli strumenti della repressione e della provocazione con politiche di “contenimento della conflittualità sociale” che passavano innanzitutto attraverso le riforme negoziate “per via politico-parlamentare”, il “sistema” riusciva a reggere agli urti della contestazione».⁵⁵ Lo stesso conflitto finì per defluire, pertanto, nella lotta armata.

Infine, bisognerebbe tenere conto del fatto che la polarizzazione tra massa e individualità – che in Eco corrisponde pianamente a una dicotomia positivo-negativo – era considerata, dibattuta e coscientemente rifiutata dai primi teorizzatori della lotta armata e della critica delle armi come strumento politico rivoluzionario. Il Collettivo Politico Metropolitano da cui nacquero le BR, per esempio, sosteneva la necessità di un'organizzazione strutturata della violenza politica e l'insufficienza dello spontaneismo: all'interno di questa progettualità politica rigettava esplicitamente come filosoficamente reazionari il concetto di massa e l'ineluttabilità di un massivo appoggio alla lotta armata in una prospettiva rivoluzionaria. Come spiega Donato, «“se non c'è la massa non si fa nulla”: l'intransigente contestazione di quest'assunto, che veniva addebitato alla principale organizzazione della sinistra – il Pci – rappresentava uno degli aspetti principali della polemica che allontanò parecchi da quell'appartenenza», perché «le conseguenze di tale assunto apparivano paralizzanti a giovani esaltati da un attivismo sfrenato e convinti che la priorità fosse l'accumulo, per aggregazione, delle forze soggettive».⁵⁶

E se, come abbiamo accennato, il mito della “Resistenza tradita” contribuì alla nascita delle BR, anche il paragone con una Resistenza che ai suoi primordi era fortemente minoritaria dal punto di vista strettamente numerico (prima cioè del grande afflusso degli “eroi della sesta giornata”) alimentò la convinzione di molti giovani brigatisti di avere imboccato la strada giusta per la rivoluzione, a prescindere dall'appoggio delle masse. Anche nella concezione guerrigliera dei GAP di Feltrinelli un'azione non era “di massa” in quanto effettuata dalle masse, ma perché corrispondeva a profonde esigenze e rivendicazioni “di massa”: «una tattica del genere presupponeva, evidentemente, che

⁵⁴ G. DONATO, *“La lotta è armata”*, cit., p.22.

⁵⁵ *Ivi*, p.344-345.

⁵⁶ *Ivi*, p.48.

nuclei ristretti – “d’avanguardia” – agissero con determinazione prima delle masse, senza che il contatto con esse si perdesse», spiega Donato; il quale, pure, non manca di mettere in evidenza, come compete allo storico piuttosto che all’estensore di articoli di periodico, le contraddizioni e le criticità che tali concezioni portavano con sé:

Ma chi avrebbe verificato l’effettiva solidità di tale rapporto? Chi avrebbe potuto valutare la reale corrispondenza di tali azioni con le “profonde esigenze” delle masse? Domande cosiffatte accompagnano naturalmente, oggi, la riflessione retrospettiva su una proposta operativa fondata sul paradosso di azioni di massa che non avrebbero potuto essere praticate dalle masse, ma già allora – come si è rilevato – la tematica di una minoranza che agiva in nome della maggioranza si poneva in termini problematici.⁵⁷

Vediamo bene, dunque, che l’interpretazione del semiologo alessandrino sembra portare alla luce una contrapposizione tra collettività e individuo già dibattuta nella teorizzazione di un’azione armata che aveva cercato coscientemente di premunirsi dall’essere nient’altro che l’espressione del volontarismo di sparuti manipoli di aspiranti rivoluzionari. C’è da dire però che Eco, nei limiti di un articolo di periodico, intendeva principalmente evidenziare le curiose corrispondenze tra l’analisi semiotica della foto di Pedrizzetti, un comune sentimento dell’opinione pubblica e una sua personale lettura di quella che leggeva come deriva funesta di una contestazione festosa; non certo fornire una completa comprensione dei fenomeni del terrorismo e della lotta armata ancora in fase ascendente nel momento in cui egli scriveva.

Non si tratta infatti, in ogni caso, di invalidare la lettura di Eco in senso storico o politico (e del resto sia Memeo che Ferrandi operarono in formazioni armate, rispettivamente nei Proletari Armati per il Comunismo e in Prima Linea); anzi, il dato più interessante è proprio che, per quanto si possa rilevare con accurate analisi semiotiche che l’autonomo nello scatto di Pedrizzetti è tutt’altro che isolato, la dinamica narrativa descritta da Eco (astruendo al massimo livello, dalla collettività all’individuo) non perde minimamente di efficacia o di “presa” sull’immaginario collettivo. Così riconosce per esempio Benvenuto: anche se «si vede che il tiratore non era isolato, che sparsi altri compagni, alcuni di loro armati, erano con lui», ciò non inficia l’impatto che la foto ebbe sul pubblico, incanalato dalla riflessione echiana. «Di una foto», spiega Benvenuto, «non conta il contesto fuori di essa, conta ciò che essa mostra: quel che allora impressionò l’Italia fu quel ritaglio che, isolando il militante, fece di quest’ultimo semplicemente “l’assassino”». ⁵⁸ Anche operazioni successive di

⁵⁷ *Ivi*, p.144.

⁵⁸ S. BENVENUTO, *op. cit.*

demistificazione, come il volume a cura di Sergio Bianchi, possono riuscire fino a un certo punto a proporre nuove letture della norma dinamica della contestazione, poiché, anzi, spesso paradossalmente finiscono per rafforzare proprio la narrazione dominante sulla degenerazione della collettività festosa in lotta armata minoritaria. Scrive infatti Giovanni De Luna in una recensione di *Storia di una foto*:

tutto il libro sembra così smentire l'interpretazione dello sparatore solitario proposta a suo tempo da Eco. E invece...invece quella foto, anche se collocata in un contesto narrativo molto più analitico e complesso, ci segnala ancora una "rottura", non soltanto nei confronti della tradizione rivoluzionaria del Novecento, ma anche e soprattutto nei confronti di quella (molto meno monumentale ma comunque significativa) dei movimenti del '68.⁵⁹

Per capire a cosa si riferisce precisamente De Luna dobbiamo dare un altro sguardo alla foto di via De Amicis. Oltre a «esecutore», «adiuvanti» e «astanti», esistono almeno altri due elementi interessanti per l'analisi dello scatto. Se andiamo a tracciare delle linee di collegamento tra i diversi attanti del «comitato d'azione», vediamo che queste si intersecano con un asse trasversale che aggancia l'occhio del fotografo che ha scattato l'istantanea a quello del fotografo incluso nella medesima, mettendo in relazione per così dire la visione extradiegetica e intradiegetica dell'evento:

si disegna un chiasmo spaziale che incrocia, sull'asse sinistra/destra lo sparatore e il suo terzo alleato, sull'asse destra/sinistra l'autore assente e il cameraman che lo presentifica, poli di un dispositivo a specchio. Queste due ultime figure si distinguono dalle altre in quanto istanze non dell'enunciato, ma dell'enunciazione. Il cameraman e il suo *alter ego* alluso, infatti, infrangono il passato del racconto per inaugurare un tempo di compresenza con lo spettatore. Sono marche del momento di produzione del discorso [...].⁶⁰

Una particolarità della foto di Pedrizzetti è infatti che in essa troviamo raffigurata l'azione stessa del fotografare, poiché si intravede un altro reporter, Antonio Conti, che appostato dietro un taglio ritrae la medesima scena dalla prospettiva diametralmente opposta. Il meccanismo per cui «durante lo scontro c'è spesso chi lo riprende, trasformando l'azione bellica in uno spettacolo e i suoi protagonisti in attori che recitano la parte di sé stessi», sottolinea Gianfranco Marrone, «[...] è riprodotto all'interno stesso della foto, proprio attraverso la figura del fotografo sullo sfondo. Evidente *alter ego* dell'autore materiale, si tratta del suo simulacro che crea, della foto, una specie di dispositivo

⁵⁹ G. DE LUNA, *Storia di una foto*, cit.

⁶⁰ P. FABBRI E T. MIGLIORE, *14 maggio 1977*, cit., p.139.

speculare: fotografando l'autonomo che spara, riprende senza ogni dubbio anche il fotografo autore della foto che stiamo guardando». Così, si mette in atto quel procedimento di meta-rappresentazione già sperimentato nella storia della pittura, per esempio nel celeberrimo *Las Meninas* di Diego Velázquez, «dove il pittore raffigurato mentre dipinge guarda noi che lo stiamo guardando e che occupiamo, al contempo, la posizione del pittore che sta dipingendo». Ne consegue che anche l'istantanea di Pedrizzetti si tramuta pertanto in «una meta-fotografia, un'immagine che rappresenta sé stessa nell'intento – molto meno casuale del previsto – di cogliere l'attimo...Non è la foto di un evento ma della sua messa in scena». ⁶¹

Una lettura meta-rappresentativa dello scatto di Pedrizzetti non fa dunque che rafforzare l'interpretazione di Eco, anzi, ne costituisce il naturale completamento: quello che era un grande rituale collettivo si è svuotato di significato mutandosi in una mera messinscena autoreferenziale; in questo senso davvero non vi è più il senso di una collettività che si muove a determinare il proprio destino, ma un piccolo «comitato» che ergendosi arbitrariamente a rappresentanza della massa mette in scena la propria autodistruzione. La parabola descritta dallo studioso alessandrino trova dunque una corrispondenza nel mutamento dell'occhio che osserva la manifestazione, nel consumo della compenetrazione tra fotografi e movimento. Pensiamo per esempio al racconto personale di Uliano Lucas, uno di maggiori fotografi della contestazione, riportato da De Luna: «“Ho sempre pensato [...] che il grande corteo che il Primo maggio arrivava da Sesto San Giovanni fosse un enorme teatro di strada dove succedeva di tutto ed erano gli operai e le operaie che scoprivano la città, se ne impadronivano quando arrivavano in piazza del Duomo; questo percorso che avevano fatto, dove parlavano, cantavano, discutevano, finiva nel grande comizio che era la chiusa. [...]”». ⁶² Quella tratteggiata dalle parole di Lucas è in tutto e per tutto una festa, un rituale carnevalesco in cui le classi subalterne si appropriano della città ribaltando i rapporti di forza in una sorta di “mondo alla rovescia”, contenuto dal «grande comizio» che ne segna il limite restaurando il tempo storico e decretando il ritorno alle gerarchie quotidiane. Eppure, dal Sessantotto al Settantasette, qualcosa davvero è cambiato: «il 14 maggio 1977, a Milano, in via De Amicis non c'era Uliano Lucas e non c'era nemmeno Tano D'Amico, un altro dei fotografi che aveva rivoluzionato lo sguardo con cui veniva messa in scena la rappresentazione della militanza politica», nota De Luna; «c'erano altri fotografi. Altri sguardi. Staccati e altri rispetto ai manifestanti. Non nemici, né complici, ma spettatori». Il rapporto tra l'occhio che osserva la festa del corteo e i manifestanti si complica e si consuma: si sfilaccia, così come la rappresentazione fotografica del movimento diventa puro consumo da parte di uno spettatore, senza più intenti mitopoietici come per D'Amico e Lucas. Significativo, a

⁶¹ G. MARRONE, *op.cit.*

⁶² G. DE LUNA, *Storia di una foto*, cit.

proposito, che nello *stream* fotografico preso in esame in *Storia di una foto* lo stesso Memeo sia rappresentato nell'atto di obbligare, pistola in pugno, la fotoreporter Paola Saracini ad aprire la macchina fotografica e a dare luce alla pellicola. Dimostrazione concreta che

l'empatia dei "fotografi del '68" si era davvero dissolta. Quelli che erano in Via De Amicis scattavano compulsivamente e automaticamente. Inquadrarono lo sparatore, i manifestanti che fuggivano, la polizia lontana; nelle loro immagini non c'era nessuna corralità. Gli autonomi, bocciatori e sparatori, stavano recitando uno spettacolo per sé stessi, i fotografi e la polizia. Uno spettacolo che si concluse con la morte di Custra.

Il sacrificio chiude il cerchio del rituale e ripristina il tempo ordinario. De Luna può dunque concludere che, per quanto la lettura della foto possa essere arricchita da contestualizzazioni storiche e semiotiche, «lo sparatore solitario resta tale, anche se non era solo». ⁶³

La rivolta come rituale, dalla festa al sacrificio

Che si creda o meno, simili atti si compiono *solo* festivamente: solo su di un piano di esistenza umana diverso da quello quotidiano. La tradizione sostituisce soltanto la propria intima necessità di salire su quel piano. Ma se essa deve sostituire anche la festività, tutta la festa acquista qualche cosa di morto, di grottesco perfino, come i movimenti di chi danza per chi improvvisamente perde l'udito e non ode più la musica. E chi non ode la musica, non danza: senza senso di festività non vi è festa. ⁶⁴

Questa metafora utilizzata dallo studioso di religioni Károly Kerényi per descrivere la perdita del "senso di festività" proprio delle antiche celebrazioni religiose sembra illustrare perfettamente la dinamica tratteggiata da Eco: se la posa in tensione di Memeo ci appare sgraziata e perturbante come quella di chi danza senza musica (e tale apparì subito anche a una fetta dell'opinione pubblica che sino ad allora simpatizzava con il movimento), è perché è venuto meno il "senso di festività" proprio delle manifestazioni collettive della contestazione. Il presupposto di questo accostamento risiede nella considerazione della rivolta come una festa, alla stregua di una liturgia, ben presente nell'immaginario collettivo del movimento così come in alcune analisi successive.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ K. KERÉNYI, "Religione e festa", in F. JESI (a cura di), *La festa. Antropologia etnologia folklore*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1977, pp.33-49, p.36.

Analizzando la contestazione studentesca nell'università torinese, Romolo Gobbi ha riconosciuto che «il primo indubbio risultato del '68 è stato la sparizione della goliardia [...]. La grande tradizione dei “clerici vagantes”, dell'irrisione violenta del potere, nel momento in cui moriva rinasceva in altra forma», plasmata dalla prime contestazioni, in cui «si possono ritrovare gli elementi di gioiosa derisione del potere propri della grande tradizione goliardica e della festa antica».⁶⁵ tra questi, rituali di inversione e di detronizzazione come il finto processo (ai professori, nel caso di studio di Gobbi). In ambiente universitario, queste pratiche contestative assumono infatti i tratti riconoscibili «della comicità popolare e della teatralità spontanea dei riti carnevaleschi, in particolare il topos della presa in giro del saccente, del personaggio che parla un arzigogolato linguaggio pseudoscientifico per distinguersi dal volgo, il dottor Balanzone insomma, con il libro sotto il braccio e il gran pancione». Non vanno sottovalutati d'altra parte gli «elementi di teatralità [...] riconoscibili anche nei primi “scontri” con le forze dell'ordine, non solo perché ogni confronto di masse ha di questi aspetti, ma perché gli studenti ci mettevano voglia di scherzare e fantasia».⁶⁶

Per quanto riguarda invece la tradizione più legata alla classe operaia, Aldo Marchetti, in alcune note su *La dinamica del corteo*, ha riassunto proprio con la nozione di “festa” «questo complesso polifonico di produzione immaginaria e comunicativa», senza volere in alcun modo «rivendicare una visione della cultura operaia che scorpori l'attività di socializzazione esterna alla fabbrica, il gioco, il corteo, dall'analisi della condizione materiale e dal conflitto industriale».⁶⁷ Come vediamo, è difficile operare la distinzione – in piena funzione nelle rappresentazioni della memoria pubblica – tra ala “creativa” e ala più strettamente politica e “movimentista”, nel momento delle manifestazioni esteriori della lotta. In queste, la coscienza politica e l'attitudine rivolta attingono a piene mani da differenti “serbatoi simbolici” per mettere in scena un vero e proprio rituale festivo che renda alla collettività in lotta la coscienza della propria coesione e delle proprie potenzialità. Nel corteo sembrano infatti riecheggiare «alcuni aspetti della tradizione carnevalesca e forse anche religiosa e militare», dal momento che «la stessa atmosfera creata dal corteo si avvicina molto alla rappresentazione del mondo che è tipica del carnevale». Come traspariva anche dal racconto di Uliano Lucas, «per un giorno, per una mattinata, i ruoli si invertono e ad essere i padroni del proprio tempo, dello spazio urbano, del centro degli affari, di sé stessi, sono coloro cui normalmente tutto ciò viene negato». Inoltre, ricorda Marchetti, «spesso il corteo assume anche il ritmo della marcia militare» e «forse non è del tutto estranea» a esso «nemmeno la tradizione religiosa», evidente per esempio nell'«abitudine di portare ritratti e gigantografie degli eroi del movimento operaio» che «ricorda

⁶⁵ ROMOLO GOBBI, *Il '68 come festa*, in G. BORGHELLO (a cura di), *Cercando il '68*, cit., pp.1044-1049, pp.1044-1045.

⁶⁶ *Ivi*, pp.1047-1048.

⁶⁷ A. MARCHETTI, *La dinamica del corteo*, in G. BORGHELLO (a cura di), *Cercando il '68*, cit., pp.216-221, p.217.

l'esibizione pubblica delle effigi dei santi». Tutto ciò, chiaramente, si innesta su di un patrimonio simbolico ben definito, quello dell'«epopea comunista della prima metà del secolo»;⁶⁸ ma le modalità simboliche, più che il contenuto specifico, spingono in ogni caso a propendere per un'osmosi tra differenti tradizioni culturali. L'aspetto «liturgico» si materializza poi in un «“calendario emozionale”» che scandisce vere e proprie «“scadenze di lotta”». ⁶⁹

Il corteo operaio, «luogo dove si addensa un gran numero di simboli e di avvenimenti rituali» (che discende dalle «feste della rivoluzione francese» e storicamente si è ispirato ad altre «culture molto lontane da una tradizione lavorativa, come a quella wagneriana e nietzscheana»), diventa così «l'unica situazione in cui la “classe operaia” appare effettivamente come tale all'esterno della fabbrica: una, indivisibile, eguale, di massa». È proprio questa l'auto-rappresentazione coesa che si interrompe in maniera brutale con la foto di Pedrizzetti: «mentre all'interno della fabbrica esistono le differenze di qualifica, di gerarchia, di status, di retribuzione», dice Marchetti, «[...] la “classe operaia in lotta” che sfila per le strade della città è una massa omogenea e chiunque si accosti al corteo e vi entri per seguirne il corso ne viene assorbito e si uniforma ad esso». ⁷⁰ Il discorso non è esclusivo della cultura operaia, e si può estendere naturalmente ai diversi campi della contestazione decennale, dai cortei studenteschi e dei gruppuscoli politici fino ad alcune manifestazioni delle esperienze legate all'antipsichiatria.

Uno dei fenomeni in cui queste caratteristiche sono più evidenti è costituito dalle “azioni teatrali di decentramento” architettate da Giuliano Scabia (esponente del Gruppo 63), che miravano proprio a creare un'osmosi tra persone appartenenti a categorie eteronormate, segregate nel quotidiano da barriere sociali o dalle spesse pareti dell'istituzione psichiatrica, e il mondo “esterno”: pensiamo per esempio all'esperienza raccontata ne *Il Gorilla quadrumàno* (1974) o alla creazione della gigantesca scultura di cartapesta descritta in *Marco Cavallo* (1976) a opera dei pazienti dell'ospedale psichiatrico di Trieste allora diretto da Franco Basaglia (significativo l'aneddoto secondo il quale per portare la scultura mobile fuori dal manicomio, date le grandi dimensioni, fu necessario sfondare parzialmente una parete).

Il corteo, in cui «il senso di partecipazione e la concreta percezione dei vincoli di solidarietà e di fratellanza sembrano infatti estinguere ogni altra specificità o determinazione interna a chi partecipa», ⁷¹ diventa dunque, in termini antropologici, manifestazione epifenomenica di quella che

⁶⁸ *Ivi*, p.219.

⁶⁹ *Ivi*, p.220.

⁷⁰ *Ivi*, p.218.

⁷¹ *Ibidem*.

Victor Turner, negli stessi anni della contestazione, definì una “*communitas*” contrapposta a una “struttura”. Ne *Il processo rituale* (1969) l’antropologo scozzese individuava

due “modelli” principali per i rapporti tra gli esseri umani, modelli che si affiancano e si alternano. Il primo è quello della società come sistema strutturato, differenziato e spesso gerarchico di posizioni politico-giuridico-economiche, con molti tipi di valutazioni, che separano gli uomini in termini di “più” o di “meno”. Il secondo, che emerge in modo riconoscibile nel periodo liminale, è quello della società come *comitatus*, comunità o anche comunione non strutturata o rudimentalmente strutturata e relativamente indifferenziata di individui uguali che si sottomettono insieme all’autorità generale dei *majores* rituali. Preferisco il termine latino *communitas* a “comunità”, per distinguere questa modalità di rapporto sociale da un’“area di vita comune”. La distinzione tra struttura e *communitas* non è semplicemente quella ben nota tra “profano” e “sacro” o quella, per esempio, tra politica e religione [...] nella propria esperienza di vita ogni singolo individuo si trova esposto alternativamente alla struttura e alla *communitas*, a stati e a transizioni.⁷²

⁷² VICTOR TURNER, *Il processo rituale. Struttura e antistruttura*, Brescia, Morcelliana, 2001, pp.113-114. La definizione di Turner, nata nel contesto dell’antropologia sociale, può essere arricchita con la meditazione sulla storia di questo concetto nella storia della filosofia politica che si dipana nel volume *Communitas* di Roberto Esposito, seguendo un’ambigua oscillazione per cui essa viene percepita «come un’origine da rimpiangere o un destino da prefigurare secondo la perfetta simmetria che collega *arche* e *telos*» (ROBERTO ESPOSITO, *Communitas. Origine e destino della comunità*, Torino, Einaudi, 1998, p.XI). Particolarmente calzante, per il discorso che qui si intende condurre, la riflessione che prende spunto dall’etimologia del termine, per la quale «*communitas* è l’insieme di persone unite non da una “proprietà”, ma, appunto, da un dovere o da un debito. Non da un “più”, ma da un “meno”, da una mancanza, da un limite che si configura come un onere, o addirittura una modalità difettiva, per colui che ne è “affetto”, a differenza di colui che ne è invece “esente” o “esentato”» (*Ivi*, p.XV). Ne consegue che «i soggetti della comunità sono uniti da un “dovere” [...] che li rende non interamente padroni di se stessi. E che più precisamente», aggiunge Esposito, «li espropria, in parte o per intero, della loro proprietà iniziale, della loro proprietà più propria – vale a dire della loro stessa soggettività» (*Ivi*, p.XVI). Come vedremo dettagliatamente, è proprio una tensione tra dimensione collettiva (dunque, strettamente comunitaria) e individualità soggettiva ad animare la narrazione mitologico-rituale delle rivolte del lungo Sessantotto: e in questa costante tensione tra annullamento dell’individuo nella *communitas* ed esaltazione della differenza soggettiva nella struttura gerarchica risiede forse la norma dinamica della comunità stessa, animata da una continua tensione identitaria volta a preservare le differenze che tenderebbero naturalmente ad annullarsi nel suo costituirsi. «La comunità», secondo il filosofo, «non può essere pensata come un corpo, una corporazione, in cui gli individui si fondano in un individuo più grande», secondo il modello contrattuale del *Leviatano* di Thomas Hobbes; «ma non va intesa neanche come il reciproco “riconoscimento” intersoggettivo in cui essi si specchiano a conferma della loro identità iniziale. Come un legame collettivo venuto ad un certo punto a connettere individui prima separati». Esposito ne trae la conclusione che «la comunità non è un modo di essere – o, tantomeno, di “fare” – del soggetto individuale. Non è la sua proliferazione o moltiplicazione. Ma la sua esposizione a ciò che ne interrompe la chiusura e lo rovescia all’esterno – una vertigine, una sincope, uno spasmo nella continuità del soggetto» (*Ivi*, p.XVII). Questa forma di autodifesa conservativa della comunità

Si tratta di quella dimensione di solidarietà collettiva che emerge nel momento epifanico della rivolta descritto in *Spartakus*: nei medesimi anni del mitologo torinese, Turner esaminava la simbologia rituale delle manifestazioni della *communitas* in relazione antagonista con la struttura sociale, anche se la sua specifica attenzione si volgeva a comunità esistenziali come i *beatniks* e i movimenti religiosi millenaristici (che non a caso spesso vengono assunti in letteratura quale termine allegorico per la rappresentazione sociale, come detto in precedenza), piuttosto che a movimenti di rivolta sociale violenta come lo spartachismo.

Anche nella concezione jesiana, il vissuto ad alta intensità della *communitas* in rivolta si contrappone nettamente alla struttura cui è sottoposto l'individuo nella vita di ogni giorno: «fino a un istante prima dello scontro [...] il rivoltoso potenziale vive nella sua casa o magari nel suo rifugio», e «fino a quando la rivolta non principia essi sono la sede di una battaglia individuale più o meno solitaria, che continua a essere la stessa dei giorni in cui la rivolta non si preannunciava imminente». Allo stesso modo, «quando l'ora della rivolta è trascorsa, indipendentemente dal suo esito ognuno torna ad essere individuo in una società migliore, peggiore o uguale a quella di prima. Quando è finito lo scontro [...] ricominciano le individuali battaglie quotidiane».⁷³ Una contrapposizione simile tra collettività solidale e individualità inserita nella struttura si ritrova anche tra il Partito, in quanto *communitas* gerarchizzata – mutatasi cioè in *societas* secondo la terminologia di Turner – e l'insurrezione. Per Jesi «partiti e sindacati di classe sono realtà collettive in quanto oggettive: cioè, tali realtà sono collettive in quanto costituiscono oggettivamente le strutture del complesso di relazioni esistenti all'interno della classe e fra la classe e l'esterno. [...] Proprio per questo loro carattere *esauriente*, partiti o sindacati di classe possono rivelarsi ostili all'imminente rivolta».⁷⁴ Il ruolo del partito o del sindacato nel ripristino del vissuto all'interno della struttura è descritto anche da Marchetti nelle note sulla dinamica del corteo, il quale, in quanto «recitazione e avventura collettiva [...] fusione di coscienze, che spesso assume il ritmo liberatorio della danza e del canto corale» si oppone al «comizio sindacale, con il quale spesso si conclude», che «ha un significato del

sarebbe poi all'origine di quel paradigma immunitario che secondo il filosofo napoletano costituisce il modello biopolitico peculiare della contemporaneità. L'etimologia ci rivela infatti «l'*immunitas*» come «forma negativa, o privativa, della *communitas*: se la *communitas* è quella relazione che, vincolando i suoi membri ad un impegno di donazione reciproca, ne mette a repentaglio l'identità individuale, l'*immunitas* è la condizione di dispensa da tale obbligo e dunque di difesa nei confronti dei suoi effetti espropriativi» (R. ESPOSITO, *Bíos. Biopolitica e filosofia*, Torino, Einaudi, 2004, p.47). Con questa definizione Esposito porta alla luce il prevalere contemporaneo di una strategia di conservazione fortemente identitaria dei contorni sociali che rifiuta totalmente l'annullamento universalistico della *communitas* concepita da Turner.

⁷³ F. JESI, *Spartakus*, cit., pp.24-25.

⁷⁴ Ivi, p.27.

tutto diverso», quello di «una apparizione», di una «cerimonia in cui al leader viene riconfermata la delega ad esercitare il potere» (venendogli così conferita una «funzione sacerdotale»). In ciò non si ritrova infatti altro che «il preludio del ritorno in fabbrica dopo l'eccesso parodistico e colorato del corteo». ⁷⁵

Sarebbe dunque un vero e proprio rituale di chiusura a circoscrivere la festa come manifestazione fenomenica della *communitas*, e a delimitare l'irruzione del tempo mitico nel flusso storico in atto durante la rivolta. Quest'ultima dunque, così come viene descritta da Jesi e osservata con le categorie antropologiche di Turner, appare sempre più come un rituale circoscritto e inserito all'interno delle dinamiche sociali di una struttura. È l'emersione perturbante della contrapposizione tra *communitas* e struttura, che Turner inquadra in un momento ben preciso dei riti di passaggio propri della dinamica interna di una società: la fase liminale. La riflessione dell'antropologo scozzese, che dopo aver intrapreso l'indagine dei conflitti sociali interni alla popolazione Ndembu della Zambia allargò lo sguardo etnografico alle società "postindustriali" dell'Occidente contemporaneo, prende infatti le mosse dalla schematizzazione dei riti transizionali operata da Arnold Van Gennep ai primi del Novecento. La grande innovazione de *I riti di passaggio* (1909) consisteva nell'individuare la qualità peculiare di tali rituali attraversati dall'individuo in diverse società allora definite "pre-civilizzate", e nello stabilire uno schema tripartito per l'analisi processuale degli stessi: «ritengo legittimo distinguere una categoria speciale di *Riti di passaggio*, i quali si presentano a una trattazione analitica come *Riti di separazione*, *Riti di margine*, *Riti di aggregazione*», scriveva Van Gennep. Dunque, «lo schema completo dei riti di passaggio comporta in teoria dei riti *preliminari* (separazione), *liminari* (margine), *postliminari* (aggregazione)», ⁷⁶ dei quali, spiega Francesco Remotti, «i primi agevolano il distacco dell'individuo da una situazione originaria, i secondi lo collocano in uno stato di sospensione, i terzi assecondano la sua introduzione nel nuovo territorio, nel nuovo gruppo o nella nuova categoria sociale». ⁷⁷ «In certi casi», poi, secondo Van Gennep, «lo schema si sdoppia, il che accade quando il margine è abbastanza sviluppato per costituire una tappa autonoma»: ⁷⁸ ciò significa che la fase liminale del rito di passaggio può essere divisa a sua volta in tre fasi distinte che ricalcano separazione, margine e aggregazione. Inoltre, lo schema dei riti di passaggio, inteso come norma universale da Van Gennep, si può estendere dal vissuto individuale a quello di una collettività all'interno della struttura: «lo stesso meccanismo compare ancora quando si tratti non più di individui,

⁷⁵ A. MARCHETTI, *La dinamica del corteo*, cit., p.221.

⁷⁶ ARNOLD VAN GENNEP, *I riti di passaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, pp.10-11.

⁷⁷ FRANCESCO REMOTTI, *Introduzione* a A. VAN GENNEP, *op. cit.*, pp.VII-XXIX, p.XIX.

⁷⁸ A. VAN GENNEP, *op. cit.*, p.11.

ma di gruppi» e, per esempio, «i riti di separazione comprendono qui la dichiarazione di guerra, avvenga essa fra tribù o famiglie». ⁷⁹

Si può provare dunque a interpretare la rivolta come un rituale tripartito che si inquadra nella fase liminale di un più ampio movimento ternario della struttura sociale: le attività sociali, secondo l'antropologo francese, «si logorano e devono, a intervalli più o meno ravvicinati, rigenerarsi. È proprio a questa necessità fondamentale che, in definitiva, rispondono i riti di passaggio, e a tal punto da assumere talvolta la forma dei riti di morte e rinascita». ⁸⁰ Il margine in cui prende luogo la rivolta si può immaginare come uno squarcio che si apre nell'andamento lineare del tempo e delle dinamiche sociali quotidiane: corrisponde a quell'epifania descritta da Jesi in *Spartakus*, all'emersione perturbante e allo stesso tempo creativa di un altro tipo di società possibile. Per dirlo con Turner: «un intervallo, per quanto breve, di *margin* o *limen*, in cui il passato è temporaneamente negato, sospeso o abolito, e il futuro non è ancora iniziato, un istante di pura potenzialità in cui ogni cosa è come sospesa ad un filo». ⁸¹

L'antropologo scozzese nota infatti che le rivolte avvengono in «momenti storici “omologhi” sotto molti aspetti rispetto ai periodi liminali di rituali importanti delle società stabili e ripetitive, quando gruppi o categorie sociali importanti di queste società passano da uno stato culturale a un altro. Sono sostanzialmente fenomeni di transizione. È questo forse», ipotizza, «il motivo per cui in tanti movimenti di questo tipo buona parte della loro mitologia e del loro simbolismo sono mutuati da quelli dei *rites de passage* tradizionali, nelle culture nelle quali sorgono o in quelle con le quali si trovano drammaticamente in contatto». ⁸² Rivolte e rivoluzioni però – così come le loro rappresentazioni e in generale le forme artistiche che vengono a prodursi in questa fase del rito – rispetto ai normali rituali liminali di una società preindustriale, comportano

un'inversione del rapporto fra il normativo e il liminale che sussiste nelle società “tribali” e in altre società essenzialmente conservatrici. Infatti in questi processi e movimenti moderni [...] lo scontento per la situazione culturale preesistente e la critica sociale, che nel liminale preindustriale sono sempre impliciti, hanno conquistato una posizione centrale [...]. Così le rivoluzioni, indipendentemente dalla loro riuscita, diventano i *limina*, con tutti i sottintesi di iniziazione che questa funzione comporta, fra le principali forme strutturali o ordinamenti distintivi della società. [...] Le rivoluzioni, violente o non

⁷⁹ *Ivi*, p.33.

⁸⁰ *Ivi*, p.159.

⁸¹ V. TURNER, *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino, 1986, p.87.

⁸² *Id.*, *Il processo rituale*, cit., pp.128-129.

violente, potrebbero essere le fasi liminali totalizzanti rispetto alle quali i *limina* dei *rites de passage* tribali erano soltanto prefigurazioni o premonizioni.⁸³

⁸³ ID., *Dal rito al teatro*, cit., pp.87-88. Si rende necessaria a questo punto una contestualizzazione delle categorie antropologiche utilizzate da Turner nell'ambito della storia dei paradigmi epistemologici della disciplina. Il concetto di «struttura sociale» deriva infatti dalle teorie dell'antropologia sociale britannica di matrice struttural-funzionalista, orientamento teorico che svolgerà un ruolo di primo piano nella prima metà del ventesimo secolo, in particolare nella teoria di Alfred R. Radcliffe-Brown (1881-1955). Come spiega Fabio Dei in un compendio di introduzione all'*Antropologia culturale*, le «parti componenti» di una totalità organica, secondo questo paradigma, «sono connesse in una trama di relazioni ordinate, vale a dire in una struttura. Il concetto di funzione ha significato, per Radcliffe-Brown, solo se in rapporto alla continuità della struttura sociale», ossia al mantenimento e all'autoconservazione della stessa (FABIO DEI, *Antropologia culturale*, Bologna, il Mulino, 2012, p.82). I «processi di mutamento e i conflitti» considerati «non come semplici “disturbi” da eliminare ma come fattori creativi di sviluppo» diventano invece l'oggetto principe della ricerca etnografica per la successiva «“scuola di Manchester”, con autori come Max Gluckman (1911-75)» (Ivi, p.84) e lo stesso Turner come esponenti di spicco che tentano un superamento del paradigma strettamente struttural-funzionalista: pertanto anche l'espressione «società stabili e ripetitive», ancora utilizzata ne *Il processo rituale* dall'antropologo scozzese (cfr. *supra*, n.82), risulta obsoleta alla luce di questo mutamento di approccio etnografico, non più focalizzato su società considerate “primitive” e “senza storia” perché preservatesi dai contatti con l'Occidente, ma su contesti fortemente ibridati a seguito della dominazione coloniale.

Ciò che ci preme evidenziare maggiormente in questa sede, però, è il superamento di rigide distinzioni identitarie e culturali come quella tra società “pre-” e “post-industriali”, che pure manterremo come funzionale alla spiegazione dei differenti concetti di “liminale” e “liminoide” (v. *infra*). Se già nei funzionalisti e nella scuola di Manchester è assodata l'obsolescenza di quella concezione ottocentesca per cui «la differenza è riletta in termini di avanzamento-arretratezza del processo evolutivo, di stadi successivi di un unico grande sviluppo culturale» (F. DEI, *op. cit.*, p.33) e dunque acquistano significato prefissi come “pre-” e “post-”, la permanenza di alcune definizioni distintive come quella sopra citata rende necessario accennare brevemente ai successivi orientamenti della disciplina in merito alla questione generale delle differenze culturali. In questo senso, è dunque necessario rendere conto quanto meno del più recente sviluppo di un «approccio interpretativo, che si è affermato negli ultimi decenni del Novecento a partire dal lavoro dell'americano Clifford Geertz (1926-2003) e in particolare da un suo testo intitolato, appunto, *Interpretazione di culture* [1973]», nel quale si «guarda con sospetto ogni pretesa di stabilire leggi generali e universalmente valide in campo culturale» (Ivi, p.89). «Ritenendo, con Max Weber, che l'uomo sia un animale impigliato nelle reti di significati che egli stesso ha tessuto», leggiamo nel testo dell'antropologo americano (dove pure si utilizza ancora la definizione di «società preindustriali»), «affermo che la cultura consiste in queste reti e che perciò la loro analisi non è una scienza sperimentale in cerca di leggi, ma una scienza interpretativa in cerca di significato» (CLIFFORD GEERTZ, *Interpretazione di culture*, Bologna, il Mulino, 1988, p.11). Geertz inoltre «è stato tra gli studiosi che con maggior forza hanno criticato la concezione essenzialista delle culture e delle identità, intese come sistemi isolati, compatti e storicamente immutabili, nei quali gli individui sarebbero racchiusi come prigionieri», ritenendo che le differenze siano «un elemento irriducibile col quale la teoria politica deve fare i conti – a meno che non creda ancora al mito illuministico di una repubblica universale popolata da cittadini universali», e che dunque sia ineludibile «una riforma del lessico politico, che lo renda meno generalizzante e più sensibile alle sfumature culturali» (F. DEI, *op. cit.*, p.105).

Una «critica serrata all'antropologia classica (inclusa quella dello stesso Geertz, peraltro), accusata di aver dissimulato le proprie strategie retoriche e letterarie dietro la pretesa di una scrittura neutrale e trasparente» è stata poi condotta a partire dagli anni Ottanta dal gruppo identificabile con gli estensori dei saggi del volume *Writing Cultures* (1986) a cura di James Clifford e George E. Marcus, in cui si «insiste sulla necessità di non nascondere nella scrittura le condizioni della ricerca etnografica, in particolare le concrete relazioni umane e il contesto storico-politico in cui essa si situa: ad esempio, le relazioni di potere coloniale o post-coloniale che influenzano il rapporto tra il ricercatore e i suoi “soggetti”» (Ivi, p.99; e gioverà in questo caso ricordare che le prime opere di Turner sono il frutto del lavoro sul campo finanziato dal Rhodes-Livingstone Institute allora diretto da Gluckman). Si sviluppa dunque un paradigma generalmente definito «post-moderno: un concetto ambiguo e sfuggente, che tuttavia coniuga questi due aspetti. Da un lato lo scetticismo verso la Grande Teoria e verso l'oggettività del sapere storico-sociale, di cui si sottolinea invece il carattere finzionale, la costruzione retorica; dall'altro, l'assunto che tale costruzione è sempre connessa a relazioni di potere, o per meglio dire a dinamiche di egemonia e subalternità» (Ivi, p.100). Alla base di *Writing Cultures* troviamo «una critica della trasparenza dell'autorità» che intende affermare «la storicità dell'etnografia: il suo coinvolgimento nell'invenzione di culture, non nella loro rappresentazione» (JAMES CLIFFORD, *Introduzione* a JAMES CLIFFORD, GEORGE E. MARCUS, a cura di, *Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia*, Roma, Meltemi, 1997, pp.23-52, p.24), unita alla constatazione che «l'antropologia, ormai, non parla più con automatica autorità per conto di altri considerati incapaci di prendere la parola in prima persona (“primitivi”, “pre-letterati”, “senza storia”). Sempre meno le popolazioni altre possono essere tenute a distanza collocandole in una temporalità più o meno remota – rappresentate come non fossero, anch'esse, coinvolte negli odierni sistemi-mondo degli etnografi» (Ivi, p.33). Se «un tempo l'etnografia per esigenze proprie dell'antropologia, esigeva altri ben definiti – primitivi, tribali, non-occidentali, pre-letterati, a-storici – elenco più lungo quanto più incoerente», riconosce lo stesso Clifford, «ora l'etnografia incontra altri per se stessa, e si vede come altra. Così una prospettiva “etnografica” viene impiegata in nuove e diverse circostanze» (Ivi, p.47).

Il senso del lavoro di Clifford – e dell'antropologia postmoderna in genere – è infine efficacemente riassumibile con le parole attraverso le quali lo studioso introduce il suo *Strade* (1997): se «era impossibile eludere le rivendicazioni di una identità coerente in un mondo contemporaneo lacerato dagli assolutismi etnici [...] io ho lavorato a disarticolare la sua costellazione di luoghi comuni, concentrando l'attenzione sui processi della rappresentazione etnografica», afferma l'antropologo (J. CLIFFORD, *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, p.9). Solo una piena consapevolezza di questi contemporanei sviluppi dell'antropologia culturale e sociale permette di utilizzare coscientemente e in maniera strumentale le categorie di Victor Turner, privilegiate nella ricerca anche perché cronologicamente contigue agli avvenimenti storici, alle opere letterarie e agli altri supporti teorici principali da cui prende spunto il presente studio. I principi che dobbiamo tenere ben saldi, pertanto, nel momento in cui ci avviciniamo all'antropologia di Turner con le acquisizioni della disciplina di oggi, sono la consapevolezza che «è ormai passato il tempo in cui autorità privilegiate potevano normalmente e senza tema di smentita “dar voce” o (storia) agli altri», (JAMES CLIFFORD, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999 *Introduzione*, p.19), l'assunto che «l'identità, in senso etnografico» non può «essere che mista, relazionale e inventiva», (Ivi, p.23) e la diffidenza «nei confronti di un riflesso quasi automatico – al servizio di una visione unificata della storia – che induce a relegare nel passato collettivo popoli e oggetti esotici», per cui «gli ordini inclusivi del modernismo e dell'antropologia [...] sono sempre dispiegati nel punto terminale o nel fronte avanzato della storia. Le tradizioni esotiche appaiono arcaiche, più pure (e più rare) delle dilavate invenzioni di un presente sincretico» (Ivi, p.29).

In questi momenti storici, in queste fasi rituali delle dinamiche sociali, si concretizza pertanto una potenzialità creativa, che non si limita a una “valvola di sfogo” per perpetuare la struttura così com’è: con Remotti, possiamo infatti affermare che a un primo sguardo «il ruolo fondamentale del rito sembra essere quello di lubrificare gli ingranaggi sociali», ma «dopo aver esaminato con Van Gennep tanti e tanto diversi rituali, in così numerose occasioni e contesti sociali, si potrebbe essere indotti a ritenere che il rituale svolga un ruolo assai più creativo e determinante nella costituzione e nell’organizzazione della vita sociale».⁸⁴ Del resto, è proprio la creatività insita nella fase liminare dei riti di passaggio lo spunto per la riflessione originale di Turner, che declina tale creatività proprio nel senso di una ribellione, di un conflitto sociale che mira a ribaltare lo *status quo* strutturale. «Nella liminalità il subalterno diventa il dominante», leggiamo ne *Il processo rituale*; e «il ruolo del capo umiliato non è che un esempio esasperato di un tema ricorrente nelle situazioni liminali. Questo tema è la privazione degli attributi preliminali e postliminali».⁸⁵ Insomma, in quella fase liminale di un processo di transizione della società costituita dalla rivolta, viene fatta *tabula rasa* della struttura sociale, delineando i caratteri di un vero e proprio “mondo alla rovescia” ancora visibile nella dinamica del corteo che discende da antichi rituali carnevaleschi. Così, la liminalità stessa, «luogo di ritiro dalle modalità normali di azione sociale, può essere vista come un periodo, potenzialmente, di riesame dei valori centrali e degli assiomi della cultura nella quale si verifica».⁸⁶

Non si tratta ovviamente, in questo luogo, di proporre il modello tripartito dei *rites de passage* per un’interpretazione antropologica della rivolta: ciò che interessa tale studio è invece notare come la dinamica mitologica soggiacente alle narrazioni che hanno segnato l’immaginario relativo alle rivolte del Sessantotto segua proprio il medesimo ritmo ternario. Un ritmo che da una brusca separazione, attraverso una fase liminale, conduce a un’ultima tappa, incarnata iconicamente nella foto di Pedrizzetti: la contestazione a opera di una *communitas* si rapprende nell’immagine del singolo sparatore, icona della sclerotizzazione in quella nuova struttura che nel concreto storico fu il cosiddetto “partito armato”. Una dinamica ben presente allo stesso Turner, il quale affermava che, se «la *communitas*, o “società aperta”, differisce dalla struttura, o “società chiusa”, proprio per il fatto

Riassumendo, l’utilizzo di dicotomie aggettivali come “pre-” e “post-industriale”, a differenza che nei testi dello stesso Turner, non sarà volto qui a definire due tipi di culture considerandole come realtà rigide, stabili e mutualmente escludentisi, ma piuttosto a indicarne le condizioni materiali (prive di connotati di valore) alla base dell’organizzazione socio-economica; con piena coscienza che tale dicotomia si è ormai imposta a livello globale seppur in modo eterogeneo e localmente determinato per le ragioni storiche che hanno seguito gli specifici interessi coloniali e imperialisti.

⁸⁴ F. REMOTTI, *op. cit.*, p.XXVI.

⁸⁵ V. TURNER, *Il processo rituale*, cit., p.119.

⁸⁶ *Ivi*, p.182.

di essere potenzialmente o idealmente estensibile fino al limite dell'umanità stessa», successivamente «l'impeto iniziale si esaurisce rapidamente e il “movimento” diviene esso stesso un'istituzione in mezzo ad altre istituzioni – spesso più fanatica e attivistica delle altre, perché si sente portatrice unica di verità umane universali». ⁸⁷ Questo anche perché «inizialmente i gruppi della *communitas* si sentono totalmente vulnerabili dai gruppi istituzionalizzati che li circondano. Perciò essi sviluppano una corazza difensiva istituzionale, la quale si rafforza in misura direttamente proporzionale all'aumento delle pressioni per cancellare l'autonomia del gruppo primario». ⁸⁸ Dunque, «le tendenze espansive della *communitas* possono scatenare una campagna repressiva da parte di quei membri della società che si trincerano dietro la struttura, il che a sua volta conduce ad una opposizione più attiva, addirittura militante, degli uomini della *communitas* [...]; e così via, in una lotta a spirale fra le forze della struttura e quelle della *communitas*». ⁸⁹ Del resto, il simbolo della P38 mimata con le dita alle manifestazioni – e quella del 14 maggio 1977 era proprio una manifestazione contro la repressione – non serviva che a comunicare alle forze conservatrici della struttura sociale che si disponeva dei loro stessi mezzi per combatterle: questa è la parabola raccontata dalla foto di Pedrizzetti, e che soggiace alle narrazioni della rivolta del lungo Sessantotto. Uno snodo centrale di questa dinamica circolare è costituito, come vedremo più avanti, dal sacrificio: il quale assume un ruolo rilevante tanto nella dialettica Balestrini-Vassalli che nella trattazione di *Spartakus*, in cui le morti inutilmente eroiche – e, dunque, sacrificali – di Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht non sono che l'attestazione dell'efficacia dei simboli del potere e il preludio dell'inevitabile repressione della rivolta.

Nel momento di applicare lo schema triadico dei riti di passaggio a delle produzioni artistiche, il testo di riferimento è il successivo *Dal rito al teatro* di Turner, la cui riflessione si fonda proprio sulla constatazione de «l'analogia, addirittura l'omologia, sia pure su scala ridotta o limitata, fra quelle sequenze di eventi apparentemente “spontanei” che mettevano in piena evidenza le tensioni esistenti in quei villaggi» Ndembu studiati dall'antropologo scozzese, «e la caratteristica “forma processuale” del dramma occidentale da Aristotele in poi, o dei poemi epici e delle saghe occidentali». ⁹⁰ «Esiste», afferma Turner, «un rapporto di interdipendenza, forse un rapporto dialettico, fra i drammi sociali e i generi di performance culturale, probabilmente in tutte le società». ⁹¹ L'omologia qui descritta è evidente, per esempio, anche nelle parole di Marchetti, secondo le quali «il corteo rappresenta

⁸⁷ *Ivi*, p.128.

⁸⁸ V. TURNER, *Dal rito al teatro*, cit., p.95.

⁸⁹ *Ivi*, pp.98-99.

⁹⁰ *Ivi*, p.30.

⁹¹ *Ivi*, p.134.

scenicamente la presa del potere, o meglio, l'attimo che precede l'espugnazione dei luoghi simbolici del potere. In questa simulazione c'è il ricordo dei gesti culminanti dei processi rivoluzionari, così come si sono fissati nella tradizione popolare»:⁹² il corteo, i cui contatti con rituale e liturgia sono già stati elencati dallo studioso, assume la stessa forma del grande spettacolo collettivo appartenente al genere del teatro popolare. Si tratteggia così una corrispondenza omologica tra corteo, rito e teatro.

Allargando lo sguardo, il Sessantotto sarebbe dunque un rito di passaggio necessario per la società occidentale postindustriale in uscita dal secondo conflitto mondiale, dai cui esiti apocalittici era nata la necessità di rigenerarsi. Si tratterebbe pertanto di un "dramma sociale", secondo l'espressione specifica utilizzata da Turner per sottolineare il rapporto omologico tra rito di passaggio e teatro: come spiega Stefano De Matteis, in *Dal rito al teatro* viene individuata «la centralità e l'importanza processuale dei conflitti (sociali e culturali) tra persone o gruppi appartenenti a un insieme sociale governato dagli stessi principi. Conflitti che possono portare a cambiamenti radicali e a trasformazioni, oppure a rafforzamenti dello status precedente ma che comunque esprimono zone di malessere, sintomi di inadattamento e bisogni di modificazione». A questi conflitti si applica la definizione di «"drammi sociali": in essi c'è l'origine della trasformazione, e da essi nascono anche le opere d'arte tra cui il teatro. Il dramma sociale viene individuato come il luogo della maggiore creatività, dove il nuovo si manifesta ma non sempre si afferma».⁹³

Nel descrivere il dramma sociale come un rito, Turner si trova a espandere in quattro parti lo schema triadico classico di Van Gennep: «i drammi sociali [...] possono essere adeguatamente studiati partendo da una loro scomposizione in quattro fasi, che io chiamo: rottura, crisi, compensazione e infine reintegrazione oppure riconoscimento della spaccatura».⁹⁴ Come vediamo, tra il margine e l'aggregazione finale propria del rito, si inserisce una fase di compensazione che prevede, una volta che la crisi ha messo a nudo «lo schema della lotta in corso fra fazioni all'interno del gruppo sociale in questione», l'«esecuzione di un rituale pubblico» che «comporta un "sacrificio", letterale o simbolico, una vittima che serva da capro espiatorio per il "peccato" di violenza compensatrice del gruppo».⁹⁵

Prima di passare a considerare il ruolo della letteratura contestataria nella fase di margine e di vedere come si riflette in essa lo schema del rito di passaggio, possiamo raccogliere qualche suggestione dall'accostamento dello schema di Turner al periodo storico che qui prendiamo in esame: il corteo milanese del 14 maggio 1977, descritto da Eco come preludio alla riaggregazione sociale

⁹² A. MARCHETTI, *La dinamica del corteo*, cit., p.220

⁹³ STEFANO DE MATTEIS, *Introduzione* a V. TURNER, *Dal rito al teatro*, cit., pp.7-23, p.10.

⁹⁴ V. TURNER, *Dal rito al teatro*, cit., p.129.

⁹⁵ *Ivi*, p.131.

attraverso la repressione della violenza minoritaria della lotta armata, era stato indetto come risposta a due vittime della repressione delle forze di polizia: Francesco Lorusso e Giorgia Masi, uccisa due giorni prima del corteo stesso. È evidente dunque come queste vittime, leggendo il Sessantotto attraverso la lente del dramma sociale, assumano un ruolo sacrificale, funzionale alla fase della compensazione che conduce ineludibilmente all'aggregazione-repressione del dissenso. Se volessimo adottare una prospettiva che non sia quella dell'autorappresentazione dei movimenti antagonisti, a un rango sacrificale sarebbe allo stesso modo ascrivibile tanto la morte del vicebrigadiere Custra ucciso a quella stessa manifestazione quanto quella dell'onorevole Aldo Moro, avvenuta poco meno di un anno dopo – e interpretazioni in questo senso non sono certo mancate.

La fase di crisi dei riti di passaggio, secondo Turner, è inoltre feconda per quanto riguarda produzioni artistiche che si facciano portavoce di un rinnovamento della struttura sociale, contestando lo *status quo*: il Carnevale, in senso lato, non sarebbe dunque una mera “valvola di sfogo”, una sublimazione artistica del disagio delle classi subalterne, volta unicamente a conservare la struttura, ma un momento creativo in cui si radunano le forze dell'innovazione, esprimendosi tra l'altro attraverso delle produzioni artistiche popolari e non solo. Dallo squarcio nel tempo della fase liminale scaturiscono dunque le narrazioni contestatarie che prendiamo qui in esame: «mediante generi quali il teatro [...] la danza e i cantastorie professionisti, vengono offerte delle performance che sondano i punti deboli di una comunità, chiamano i suoi capi a renderne conto, dissacrano i valori e le credenze che essa tiene in maggior conto, riproducono i suoi conflitti caratteristici». ⁹⁶ «Ad esempio», afferma Turner per sottolineare gli effetti concreti dell'emersione di queste simbologie, «gli ammassi disordinati e scatologici di forme simboliche con cui Rabelais significava le azioni e gli attributi disordinati di Gargantua e Pantagruelle, mettevano in discussione la nitidezza dei sistemi teologici e filosofici della scolastica: paradossalmente, il risultato fu la distruzione di un oscurantismo inattaccabile con strumenti logici». ⁹⁷ È questa peraltro la tesi principale del maggior studio sulle implicazioni e conseguenze politiche e culturali dell'opera dello scrittore francese, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* di Michail Bachtin, scritto in Unione Sovietica nel 1965.

Le produzioni artistiche contestative dello *status quo* assumono pertanto una funzione rituale: per distinguere però il rito *strictu sensu* dalle opere d'arte nate in seno alla società postindustriale (la cui forza contestativa, per quanto sorta da un'esigenza collettiva, è sempre convogliata attraverso un'individualità), l'antropologo scozzese conia il termine “liminoide”. ⁹⁸ Due sono le principali

⁹⁶ *Ivi*, p.33.

⁹⁷ *Ivi*, p.53.

⁹⁸ Debbo le seguenti riflessioni sui risvolti della distinzione tra “liminale” e “liminoide”, e, più in generale, sulla teoria di Victor Turner, a un vivace e proficuo confronto con la dott.ssa Gloria Frisone, che desidero ringraziare.

differenze tra fenomeno liminale e fenomeno liminoide, a parte il contesto “preindustriale” per l’uno e “postindustriale” per l’altro: innanzitutto, i riti liminali hanno una funzione di “lubrificante” degli ingranaggi della struttura sociale, poiché «anche quando sembrano “invertire” il normale andamento della struttura sociale, tendono in ultima analisi ad assolvere ad una funzione positiva, a consentirle di funzionare senza troppo attrito»; invece i fenomeni liminoidi sono la messa in atto di un potenziale contestativo, in quanto «sono spesso collegati a critiche sociali o addirittura a proclami rivoluzionari: libri, commedie, quadri, film ecc., che denunciano le ingiustizie, le inefficienze e i lati immorali delle strutture e organizzazioni economiche e politiche dominanti».⁹⁹

In secondo luogo, mentre i rituali liminali sono fenomeni eminentemente collettivi, prodotti dalla struttura sociale nel suo complesso, nelle opere d’arte contestatarie esiste un rapporto più complicato tra singolo autore e collettività:

nella cosiddetta “alta cultura” delle società complesse, il liminoide non è solo staccato dal contesto del *rite de passage*, ma è anche “individualizzato”. L’artista isolato *crea* i fenomeni liminoidi, la collettività *esperisce* i simboli liminali collettivi. Ciò non vuol dire che quella del produttore di simboli, idee, immagini, ecc. liminoidi sia una creazione *ex nihilo*; vuol dire soltanto che gli è concesso il privilegio di prendersi nei confronti dell’eredità socialmente tramandata delle libertà del tutto impensabili per i membri di culture in cui il liminale coincide in larga misura con il sacro e inviolabile.¹⁰⁰

Turner, riassumendo, riconosce che «i *fenomeni liminoidi possono* anche essere fenomeni collettivi [...], ma il loro carattere più tipico è di essere produzioni individuali, anche se di frequente il loro effetto è collettivo o “di massa”». ¹⁰¹ Così, per esempio, sarebbe difficile non riconoscere come produzione individuale la trilogia balestriniana de *La Grande Rivolta*, sebbene essa sia espressione di un’esigenza collettiva di narrazione (mimata attraverso i procedimenti di “registrazione” del discorso riportati nel testo), rivolta a una comunità che necessiti una mitopoiesi. In questo senso davvero Balestrini, nella sua individualità autoriale, assume il ruolo dello “sciamano” di cui parlava Pedullà.

Alla dinamica sociale della strutturazione della *communitas* in *societas* (*summa* della fase liminale della contestazione racchiusa in germe nell’interpretazione di Eco), corrisponde, in sede liminoide, un simile *pattern*: i simboli e le modalità di rappresentazione (epico, tragico, comico) utilizzati tanto in quelle forme di teatro popolare che sono i cortei quanto nelle narrazioni della rivolta, perdono la

⁹⁹ V. TURNER, *Dal rito al teatro*, cit., p.104.

¹⁰⁰ *Ivi*, p.100.

¹⁰¹ *Ivi*, p.103.

loro spontaneità e, sotto l'influsso dei simboli del potere di cui si percepisce l'efficacia, tendono a sclerotizzarsi in strutture simboliche che imitano le istituzioni che si vorrebbe combattere e destituire. Abbiamo già detto della P38 mimata con le dita alle manifestazioni; Marchetti, analizzando quella "cultura dell'estremismo" che avrebbe portato alla degenerazione del partito armato, descrive altre «forme espressive», tra cui «quelle in cui si esterna la giustizia proletaria, come il processo popolare», nelle quali progressivamente «ogni ironia, ogni leggerezza vengono abbandonate», dal momento che «si imitano la solennità e la compostezza delle istituzioni borghesi». «Il processo», dice lo studioso, «potrebbe avere, ad esempio, tutte le caratteristiche per diventare l'occasione ideale di una "contraffazione parodica" della giustizia borghese [...]». Invece nulla di tutto questo: la mancanza di ironia, l'assenza dell'abbassamento comico, dello smascheramento, generano in questi casi soltanto il grottesco ed il cupo». ¹⁰² Il riferimento a un elemento comico-parodico è significativo, poiché proprio la comicità, come ha insegnato Bachtin a partire proprio dallo studio di Rabelais, è la modalità prediletta dalla contestazione del sistema, il "verbale segreto" ¹⁰³ delle classi subalterne che tramite il comico elaborano una loro specifica cultura antidogmatica che si contrappone a quella propugnata dallo *status quo*, mettendola in crisi.

La comicità può però essere anche strumento del potere – o di un nuovo potere costituito dalla *communitas* sclerotizzata in una struttura – e lo stesso critico russo ha parlato, per esempio, di un «*orientamento borghese* preso dal grottesco comico rabelaisiano» ¹⁰⁴ nei secoli successivi al Rinascimento. Un simile decadimento è quello riconosciuto sempre da Marchetti in seno alle forme rituali e simboliche della contestazione, la cui fragilità e inefficacia «si rivelano ben presto. Nel 1977» – anno cruciale, anno della foto di Pedrizzetti –, secondo lo studioso,

questo mondo simbolico si spacca in due: da una parte, svincolate dalle costrizioni del tempo della vigilia e dalle preoccupazioni ideologiche si liberano l'ironia, la metafora, il gioco di parole "Lama, chi l'ama" – "Siamo belli siamo tanti / siamo i covi saltellanti", dall'altra continua lo slogan corrusco e minaccioso come questa desolata tautologia "La P38 è solo un'illusione / 44 magnum per la rivoluzione". Ma non è ironia: è sarcasmo. E la parola sarcasmo vuol dire "lacerare le carni". ¹⁰⁵

Si riproduce qui dunque, ed è bene notarlo al momento di trasferire l'analisi alle rappresentazioni letterarie della rivolta, la differenza bachtiniana tra il riso carnevalesco, genuina espressione delle

¹⁰² A. MARCHETTI, *La cultura dell'estremismo*, in G. BORGHELLO (a cura di), *Cercando il '68*, cit., pp.1154-1165, p.1155.

¹⁰³ Cfr. JAMES C. SCOTT, *Il dominio e le arti della resistenza: i "verbali segreti" dietro la storia ufficiale*, Milano, Elèuthera, 2006.

¹⁰⁴ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p.114.

¹⁰⁵ A. MARCHETTI, *La cultura dell'estremismo*, cit., p.1165.

classi subalterne che, come accennato, può portare alla disgregazione dei valori dogmatici di una cultura dominante, e il riso satirico, comico reazionario per eccellenza. La comicità del Carnevale sorge infatti spontaneamente da festività che «sono state legate a periodi di *crisi*, di svolta, nella vita della natura, della società e dell'uomo». Nella fase liminale interna alle dinamiche delle società medievali «la festività diventava in questo caso la forma della seconda vita del popolo che penetrava temporaneamente nel regno utopico dell'universalità, della libertà, dell'uguaglianza e dell'abbondanza»,¹⁰⁶ della *communitas* tendente all'universale, insomma: il riso carnevalesco non lubrifica gli ingranaggi della struttura sociale, ma serve a metterne in evidenza le storture e a rinnovarla rendendo patente agli occhi degli individui la possibilità epifanica di un'esistenza alternativa. Questa comicità ha però subito una sclerotizzazione per cui, a partire dal XVII secolo,

il riso non può essere una forma universale di visione del mondo; può riferirsi soltanto ad alcuni fenomeni *parziali e parzialmente tipici* della vita sociale, ad alcuni aspetti di ordine negativo; ciò che è sostanziale e importante non può essere comico; la storia e le persone che la rappresentano (re, condottieri, eroi) non possono essere comici; il campo di azione del comico è ristretto e specifico (i vizi dell'individuo e della società); non è possibile esprimere con il linguaggio del riso la verità sostanziale sul mondo e sull'uomo poiché ciò si addice solo al tono serio [...].

«È per questo motivo», afferma Bachtin, «che nella letteratura si assegna al riso un posto tra i generi minori, che rappresentano la vita di singole persone e dei bassifondi della società»: ¹⁰⁷ si riproduce dunque lo stesso *pattern* echiano, dalla moltitudine in rivolta al singolo, che tenteremo di individuare soggiacente alle narrazioni della rivolta del Sessantotto.

La dialettica Balestrini-Vassalli va dunque intesa, nel suo essere parallela al percorso tracciato da Eco, in maniera lineare, *da* Balestrini *a* Vassalli: non solo da un linguaggio epico e tragico alla sopravvivenza della rivolta unicamente nelle rappresentazioni comiche (prima tragedia, poi farsa, secondo il celebre adagio marxiano); ma anche dalla narrazione di una collettività per una collettività allo sbeffeggiamento del dramma del singolo individuo. Se questo processo si compie interamente, seguendo le tappe di un rito liminale, nella trilogia balestriniana (e basterebbe un'occhiata al passaggio dal plurale – *Vogliamo tutto*, *Gli invisibili* – al singolare – *L'editore* – nei titoli dei romanzi per notarlo), le sue estreme conseguenze sono fondamento dei romanzi comici di Vassalli, che nascono a partire dallo studio di un singolo personaggio preso nella sua irriducibile individualità, sia esso martire della rivoluzione sbagliata (come Benito Chetorni ne *L'arrivo della lozione*), vittima

¹⁰⁶ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p.12.

¹⁰⁷ *Ivi*, p.77.

delle ideologie (Cristiano Antonio Rigotti in *Abitare il vento*) o sopravvissuto feticista delle stesse (Augusto Ricci in *Mareblù*).

Dalla collettività all'individuo e, parallelamente, dall'epica alla commedia, pertanto: se interpretiamo questo passaggio come una degenerazione, al di là dei giudizi storici sul movimento del Sessantotto, è perché ce lo consente anche Turner, che lega direttamente generi performativi (in cui fa rientrare anche la letteratura) e rituale liminale. Per fare ciò, egli distingue, nella fase liminale, i riti di crisi vitale, necessari al rinnovamento della società, e i riti di inversione, quelli che più somigliano a “valvole di sfogo” che fanno il gioco della conservazione. Dunque, «se la liminalità dei riti di crisi vitale è paragonabile, forse audacemente, alla tragedia – perché entrambe comportano umiliazione, perdita e dolore –», afferma l'antropologo, «la liminalità dell'inversione di *status* può essere paragonata alla commedia, perché entrambe comportano contraffazione e capovolgimento, ma non distruzione, delle norme strutturali e di coloro che vi si attaccano con troppo zelo». In effetti, quando Vassalli compone la sua trilogia comica ci stiamo affacciando sugli anni Ottanta, decennio del cosiddetto “riflusso”: la comicità non può più essere strumento di contestazione (com'era per gli Indiani Metropolitani a Roma e nel Carnevale del Settantasette bolognese), ma unicamente sopravvivenza deteriore di un repertorio di immagini comiche che si concretizzano in un riso negativo.

Non è peraltro da sottovalutare neanche l'interpretazione psicopatologica «di questi tipi rituali, con nel primo caso atteggiamenti di tipo masochistico nei neofiti e nel secondo una componente sadica». ¹⁰⁸ I “neofiti”, ossia i militanti della rivolta che sono protagonisti dei romanzi che prendiamo qui in esame, in effetti subiscono un trattamento masochistico nella fase balestriniana (che li conduce al sacrificio di se stessi), e un trattamento sadico in quella vassalliana: la tragedia personale di Benito, Cris e Augusto si consuma nel momento in cui viene registrata dall'occhio beffardo dell'autore, che non si pone all'interno della narrazione, condividendone masochisticamente le sofferenze, ma all'esterno, giostrandone le vicende con piglio sadico. Anche in questa posa autoriale risiede d'altronde una differenza fondamentale che distingue il riso carnevalesco dalla satira: come afferma Bachtin, «l'autore puramente satirico, che conosce soltanto il riso negativo, si pone al di fuori dell'oggetto della sua derisione, vi si contrappone, e così viene distrutta l'integrità dell'aspetto comico del mondo, e ciò che è “comico” (negativo) diventa un fenomeno privato». ¹⁰⁹

Se parliamo di epico, tragico e comico in merito a questi romanzi, pur tenendo ferma l'interpretazione lineare del comico come estrema presa di coscienza dell'impossibilità di un'epica collettiva, non va sottovalutata la compenetrazione dei diversi generi nelle singole opere. Non manca

¹⁰⁸ V. TURNER, *Il processo rituale*, cit., p.215.

¹⁰⁹ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p.16.

infatti, nelle opere balestriniane che vorremo ascrivere a un paradigma epico o tragico, un elemento comico, come vedremo; questa comicità risponde però sempre a quello che lo studioso russo definisce «riso autentico, ambivalente e universale», che, per l'appunto, «non esclude la serietà, ma la purifica e la completa. La purifica dal dogmatismo, dall'unilateralità, dalla sclerosi, dal fanatismo e dalla perentorietà, dagli elementi di paura o di intimidazione, dalla didatticità, dall'ingenuità e dall'illusione, dalla fissazione nefasta e unilaterale, e dal banale esaurimento».¹¹⁰

La fase “vassalliana” della letteratura della rivolta invece non può che condurre alla satira, a un riso negativo che non ha più una funzione rigenerativa, di ri-orientamento della società – gli esiti più recenti dell'opera di Vassalli, che via via si fa sempre più demolizione dissacrante dell'ottimismo progressista, lo confermano –, ma che può essere solo sterile demitizzazione di una cultura che da antagonista si propone come nuova cultura dominante, e dunque facilmente ancella della conservazione. Neanche a Turner, nel momento in cui si interessa alle pratiche liminoidi che mirano al rinnovamento della struttura, del resto, sfugge il fatto che «la satira è un genere conservatore perché è *pseudo-liminale*», dal momento che se pure «denuncia, attacca o deride quelli che considera come vizi, follie, stupidità o abusi», nota l'antropologo, «il criterio su cui si basa il suo giudizio è di solito l'impianto strutturale normativo dei valori ufficialmente promulgati. Per questo le opere satiriche [...] hanno spesso la forma di un “rito di inversione”, teso a dimostrare che il disordine non può alla lunga sostituire l'ordine».¹¹¹ E non va dimenticato che questa sterilità è causata *in primis*, tralasciando la parabola personale e gli umori di Vassalli, dalla sclerotizzazione della contestazione in quella cultura dell'estremismo descritta da Marchetti, che abbandona i giochi di parole e le pratiche carnevalesche di contestazione collettiva per mimare (e impugnare) le P38.

Giunti a questo punto, occorre tentare di tirare le fila del discorso che abbiamo articolato nel presente capitolo: è necessario innanzitutto specificare in che modo l'analisi antropologica si possa trasferire dai rituali di una società “pre-civilizzata” (così definita ancora all'epoca di Van Gennep) alle produzioni artistiche contestative del mondo occidentale postindustriale. Perché, poi, abbiamo parlato di una dinamica “mitologica”?

Nel contesto delle società preindustriali come quella Ndembu studiata da Turner, il rito liminale (la fase liminale di un rito di passaggio che assume un'esistenza autonoma) prevede un'inversione che funziona come valvola di sfogo per la contestazione dello *status quo*. In una società aggregativa dove non esiste un'idea di individuo come quella che noi conosciamo – o meglio, dove non esiste l'individualismo come istituzione –, questa contestazione si svolge nel contesto rituale, ossia in un contenitore socialmente accettato in cui è possibile sfogare senza conseguenze il potenziale

¹¹⁰ *Ivi*, p.135.

¹¹¹ V. TURNER, *Dal rito al teatro*, cit., p.80.

conflittuale. La nostra società industrializzata, complessa e divisa in classi – questa divisione è poi l’oggetto principale della contestazione –, conosce invece una fase liminoide, durante la quale l’antagonismo si esprime attraverso *performances* artistiche o para-artistiche (come il corteo): la collettività in gioco in queste *performances* è un aggregato di individui singoli, che tramite l’epifania che si materia nella rivolta trovano la coesione nel comune obiettivo sovversivo. La *communitas* che si riconosce in questo momento epifanico però, sotto i colpi della repressione operata dalla struttura sociale, si rinsalda e si costituisce gerarchicamente in *societas*, in “partito”, non più espressione di una collettività coesa e indistinguibile, ma guidato da singoli individui.

In un fenomeno liminoide, dunque, non è più il rituale a disinnescare il potenziale contestativo, ma la re-istituzione dell’individuo, che si concretizza nell’atto sacrificale previsto al culmine della rivolta stessa, il quale al medesimo tempo la destina ineluttabilmente alla repressione: è l’intrinseca individualità del liminoide dunque il tallone d’Achille della contestazione. Se nella fase liminoide scaturiscono produzioni artistiche come quelle letterarie che prendiamo qui in esame, esse non possono attingere alla sfera del liminale proprio in quanto produzioni individuali: il mito del “genio creatore” che confina l’autore in un modo sospeso e a sé stante, in cui gli è consentita la presa di parola sovversiva, consente alla struttura sociale di assorbire i colpi di queste opere contestative. Il mito del genio creativo si sovrappone a quello dell’eroe ribelle nella materia rappresentata: così, nel momento in cui la letteratura cessa di essere voce collettiva trasmessa da una *communitas* per la *communitas* stessa, quel che rimane è il mito dell’eroe, individuale per eccellenza. Questo però è il modo adottato dalla struttura per assorbire la rivolta: la figura dell’eroe, per quanto eroe rivoluzionario, permette di raccontare la rivolta senza rinunciare alla dimensione individuale, e dunque è strumentale alla conservazione dello *status quo*, che è appunto fondata sull’individualismo come istituzione.

Un simile assorbimento del potenziale contestativo si ritrova nella letteratura della rivolta sessantottesca, e spiega anche perché il potenziale sovversivo del lungo decennio si è più efficacemente espresso tramite azioni – non di rado teatrali – collettive e produzioni contro-culturali in genere, di difficile attribuzione autoriale, piuttosto che attraverso la letteratura, rigidamente attaccata alla funzione autoriale. Se pertanto in Balestrini la vicenda del militante che via via emerge dalla massa indistinta per diventare eroe della rivolta viene raccontata seguendo le tappe del rito di passaggio, nella fase vassalliana della letteratura del Sessantotto la festa è finita, la dimensione collettiva è inattuabile – è cessata la musica, secondo la metafora kérenyiana – e non rimane che mettere in scena la satira del singolo rimasto orfano della *communitas* (pur non senza residui di immagini carnevalesche, come vedremo). Dunque, quella dinamica che dalla collettività festosa in rivolta conduce allo sparatore isolato di via De Amicis, che dal *Vogliamo tutto* gridato dalla

collettività conduce al sacrificio di Feltrinelli e ai beffardi sfoghi sadici di Vassalli sui suoi personaggi, è una dinamica mitologica: come ricorda Jesi, infatti, «la mitologia, dice Platone [...] è un'attività che rientra nell'ambito della *poiēsis*, che è un genere della *poiēsis*, e che ha per materiale dei racconti “intorno a dèi, esseri divini, eroi e discese nell'aldilà”». ¹¹² Una dinamica che tratteggia il passaggio dalla liminalità collettiva al singolo liminoide ed eroico non può che essere una dinamica mitologica, anche perché conduce parallelamente dalla festa al sacrificio.

Possiamo dunque interpretare tanto la rivolta nelle strade che le sue rappresentazioni letterarie seguendo le tappe lineari di un rito di passaggio che conduce all'«era postpolitica degli anni ottanta che ha – chiuso il periodo “liminale” di un lunghissimo sessantotto e ricomposti i cambiamenti realizzati più a livello antropologico che a livello culturale – ristabilito i valori nelle etichette delle confezioni, nelle marche dei jeans e delle scarpe definendo un'area di piccoli manager appartenenti tutti alla stessa, omogenea quanto omologata, cultura piccolo borghese». ¹¹³ E che ha consegnato alle memorie scritte di reduci irriducibili e sciamanici rievocatori contemporanei la nostalgia per un'epoca in cui, attraverso lo squarcio di una fase liminale, si è intravista la possibilità di mutare davvero, attraverso la forza – anche simbolica – della *communitas*, l'assetto strutturale dello *status quo*.

¹¹² F. JESI, *Mito*, cit., p.14.

¹¹³ S. DE MATTEIS, *op. cit.*, p.19.

2.2 Separazione

Ciò che è accaduto è che il normale funzionamento della società è stato interrotto da una pubblica rottura, che può andare da una grave trasgressione del codice di comportamento a un atto di violenza, un pestaggio o addirittura un omicidio. Tale rottura può essere il prodotto di un sentimento autentico, magari un delitto passionale, o di freddo calcolo come un'azione politica contro la struttura di potere esistente. [...] Nondimeno, una volta che gli antagonisti sono venuti allo scoperto, i membri di un gruppo prendono inevitabilmente posizione. O altrimenti cercano di indurre i contendenti a riconciliarsi. Quindi la rottura sfocia nella crisi, e i critici della crisi cercano di ristabilire la pace. Questi critici sono di solito persone fortemente interessate al mantenimento dello *status quo ante* [...]. Il dramma sociale si conclude (se mai si può dire che esso abbia un "ultimo atto") o con la riconciliazione delle parti in conflitto o con il loro comune riconoscere l'insopprimibilità delle differenze, il che può comportare che una minoranza dissidente si stacchi dalla comunità originaria e si cerchi un nuovo habitat (il tema dell'Esodo [...]).¹

Queste parole di Victor Turner, con le quali viene definita la fase di separazione dello schema dei riti di passaggio tracciato da Van Gennep, sembra plasmata a partire dalle lotte operaie della seconda metà degli anni Sessanta. Alle insurrezioni studentesche e dei metalmeccanici della fine del decennio (azioni politiche contro la struttura di potere esistente) rispondono in effetti dei «critici della crisi» che «cercano di ristabilire la pace»: lo Stato e il capitale che mettono in atto la repressione del dissenso, da una parte, e gli organi di delega tradizionali come Partito Comunista e sindacato dall'altra, che però rivelano in questo sforzo di riconciliazione tutta la loro inadeguatezza alle richieste di autonomia dei nuovi soggetti del conflitto. Così, come si racconta nella trilogia di Balestrini che qui prendiamo in esame, «una minoranza dissidente» si stacca dalla «comunità originaria» per cercare «un nuovo habitat»: si compie il rito di passaggio che traghetta la società italiana nel superamento del trauma della seconda guerra mondiale.

Risulta infatti molto produttivo, a livello simbolico, interpretare il cambio di paradigma del dissenso avvenuto in quegli anni secondo i tratti di un vero e proprio *rite de passage* che muove al medesimo tempo la società italiana e l'antagonismo sociale interno a essa: un rituale che porta con sé la celebre "mutazione antropologica" al centro delle ultime riflessioni di Pier Paolo Pasolini. Dopo l'esplosione del cosiddetto boom economico degli anni Sessanta, che segna il culmine della fase di ricostruzione dopo il secondo conflitto mondiale (segnata per esempio dalla messa in atto del Piano Marshall), la società uscita dalla guerra, con i suoi valori e le sue pratiche, non risulta più adeguata a

¹ V. TURNER, *Dal rito al teatro*, cit., pp.31-32.

sostenere la nuova distribuzione del benessere economico, e necessita di una ciclica rigenerazione. Poche settimane dopo il referendum sul divorzio (ritenuta una delle più lampanti vittorie del Sessantotto nell'ambito dei diritti civili) e la strage di piazza della Loggia a Brescia (maggio 1974), Pasolini conseguiva dai due eventi che «i “ceti medi” sono radicalmente – direi antropologicamente – cambiati: i loro valori positivi non sono più i valori sanfedisti e clericali ma sono i valori (ancora vissuti solo esistenzialmente e non “nominati”) dell'ideologia edonistica del consumo e della conseguente tolleranza modernistica di tipo americano». Questa mutazione però, come riscontreremo anche nelle rappresentazioni letterarie, non è senza conseguenze sugli strati popolari della società, e fenomeni come la massiccia migrazione interna – che contribuì a dar vita ai nuovi soggetti del conflitto sociale – sono concause del fatto epocale che «l'Italia contadina e paleoindustriale è crollata, si è disfatta, non c'è più, e al suo posto c'è un vuoto che probabilmente aspetta di essere colmato da una completa borghesizzazione, del tipo che ho accennato qui sopra (modernizzante, falsamente tollerante, americaneggiante ecc.)». ² Non si intende naturalmente dimostrare qui una sovrapposibilità *in toto* tra un'interpretazione rituale del Sessantotto e la complessa mutazione antropologica pasoliniana, che, nelle sue estreme conseguenze, avrebbe dato luogo a un vero e proprio “genocidio” delle classi popolari oltre che allo strapotere pervasivo del conformismo del dissenso borghese; ciò che interessa il presente studio è notare come già l'intellettuale bolognese individuasse una vera e propria «crisi culturale e antropologica cominciata verso la fine degli Anni Sessanta», ³ e che utilizzasse i termini dell'antropologia per descriverla. Quella che Pasolini raccontava era comunque la «fine di un universo», dovuta al fatto che

milioni e milioni di contadini e anche di operai – al Sud e al Nord – che certamente da un'epoca molto più lunga che i duemila anni del cattolicesimo si conservavano uguali a se stessi, sono stati distrutti. [...] Da una parte sono emigrati in massa in paesi borghesi, dall'altra sono stati raggiunti dalla civiltà borghese. La loro natura è stata abrogata per volontà dei produttori di merce. ⁴

Non a caso, «questo mondo mi sembrava così strano mi piaceva questo modo di vivere che non aveva niente a che fare con la fabbrica con la campagna con la religione», ⁵ dice l'operaio meridionale protagonista di *Vogliamo tutto* di Balestrini una volta emigrato al nord. Se questa considerazione però portava Pasolini a conseguenze molto più estreme di quelle che qui si intendono trattare, in ogni caso

² P. P. PASOLINI, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1977, pp.47-48.

³ ID., *Abiura dalla Trilogia della vita*, in ID., *Lettere luterane*, Torino, L'Unità/Einaudi, 1976, pp.71-76, pp.71-72.

⁴ ID., *Le madonne oggi non piangono più*, in ID., *Lettere luterane*, cit., pp.64-67, pp.64-65.

⁵ N. BALESTRINI, *Vogliamo tutto*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., pp.3-90, p.24.

questa svolta nella società italiana è senza dubbio una delle concause dei fenomeni che diedero vita al Sessantotto, e che vengono raccontati secondo lo schema rituale di Van Gennep nella trilogia de *La Grande Rivolta*, e in particolare nel romanzo oggetto di questo capitolo.

Parallelamente al rinnovamento culturale caro ai propugnatori di una vittoria a lungo termine del Sessantotto, corre un fermento sociale che porta all'esplosione delle contraddizioni sorte in seno alla crescita economica e ai nuovi paradigmi di produzione industriale: dal punto di vista dell'armamentario simbolico dell'antagonismo sociale, dunque, si chiude la stagione dell'adesione acritica alle politiche e alle prassi del Partito Comunista e dei sindacati e si abbandona parzialmente il richiamo alla Resistenza (ancora molto forte, come abbiamo visto, nelle proteste contro il governo Tambroni dell'estate 1960), per generare nuovi soggetti del conflitto sociale portatori di nuovi serbatoi simbolici e di nuove pratiche di lotta. In queste trova pienamente sfogo quella creatività che si dispiega, secondo Turner, in ogni fase liminale dei riti di passaggio.

Tutte queste innovazioni si incarnano in un'unica nuova figura al centro delle proteste nelle fabbriche: l'operaio-massa. Si tratta di un profilo preesistente addirittura alla seconda guerra mondiale, ma rimasto dormiente e minoritario per tutto il dopoguerra, fino a un'emersione perturbante concretizzatasi negli scontri di Piazza Statuto del 1962 e dovuta al rapido sviluppo di alcune dinamiche proprie dell'evoluzione economica della penisola italiana (come i flussi di migrazione interna). Così viene descritto questo cambio di paradigma da Nanni Balestrini e Primo Moroni: «se gli anni cinquanta sono stati caratterizzati dalla figura dell'operaio professionale, a forte spessore ideologico, dotato di una memoria storica legata alla Resistenza, cosciente di una missione politica da svolgere nella società in senso democratico e socialista, tuttavia ampi strati di operai dequalificati e spoliticizzati erano sempre esistiti nelle fabbriche, fino dagli anni venti». Con l'introduzione massiccia della catena di montaggio (rappresentata antonomasticamente dalle fabbriche Fiat di Torino), questi operai-massa diventano maggioranza, e mutano drasticamente allo stesso tempo il rapporto con gli organi di rappresentanza sindacale e gli obiettivi delle lotte, declinati non più in un mutamento socialista della società (il fine ultimo dei partigiani comunisti) ma in «rivendicazioni massicce di tipo salariale, basate su bisogni concreti e materiali», i bisogni dettati dalla religione consumista denunciata da Pasolini.

La fiducia nel Partito si incrina in questo passaggio, dal momento che «la fase della Ricostruzione può dirsi conclusa, ma nessuna delle previsioni delle avanguardie del Pci si è avverata: lo sfruttamento è sempre elevato, le condizioni di vita sono migliorate in maniera insufficiente, la realizzazione del socialismo è sempre più lontana».⁶ Del resto, come annotato dall'intellettuale bolognese, la «“mutazione” della cultura italiana» fa sì che questa si allontani «tanto dal fascismo tradizionale che

⁶ N. BALESTRINI, P. MORONI, *L'orda d'oro 1968-1977*, cit., p.128.

dal progressismo socialista».⁷ Le nuove avanguardie operaie, l'“Autonomia”, come verrà definita proprio per il rifiuto di una mediazione politica e sindacale “dall'alto”, nascono dunque in questa fase liminale dello sviluppo di una società postindustriale dell'Occidente, e porta con sé una creatività che le permette di mettere in scacco i “riconciliatori” favorevoli al ripristino dello *status quo ante*. Per esempio, «il nuovo soggetto, che verrà poi definito “operaio massa”, non rispetta nessuna delle regole dello sciopero conosciute, ne inventa anzi di nuove», come lo sciopero cosiddetto “a fischietto” o “gatto selvaggio”, nel quale «a un segnale convenuto il lavoro viene interrotto senza preavviso»; ne risulta, come accennato, una messa in crisi non solo dei padroni contro cui si dispiega la lotta, ma anche delle rappresentanze tradizionali, e infatti «la reazione dei quadri comunisti, di fronte a pratiche che ritengono estranee alla loro tradizione e alla loro strategia, è di grande perplessità».⁸ Senza dubbio non si può riassumere tutto il rito di passaggio del Sessantotto nella nascita dell'operaio-massa e delle pratiche antagoniste che egli porta con sé; eppure, per un'analisi simbolica della rivolta non si può evitare di “entrare in fabbrica”, dal momento che, in effetti, «la categoria della “centralità della fabbrica” diventa l'elemento fondamentale di tutte le analisi rivoluzionarie»,⁹ e ciò si riflette naturalmente sull'evoluzione dei simboli del dissenso.

Due sono gli eventi “epici”, gli atti della separazione rituale, che testimoniano in maniera perturbante l'emersione di questo nuovo soggetto delle lotte e che disegnano i tratti di un nuovo gruppo sociale, costituendone i miti di fondazione: i citati fatti di piazza Statuto del 1962 e la rivolta di Corso Traiano del 1969. Significativamente, due eventi entrambi occorsi a Torino, città della Fiat, città di immigrazione dal Meridione – città natale di Furio Jesi, aggiungeremmo –, che diventa il laboratorio dove si crea *in vitro* un conflitto tra capitale e classe operaia che si riprodurrà nel resto del Paese – non senza riflessi sulle lotte studentesche: l'occupazione del Palazzo Campana dell'Università (1967) è una delle prime del Sessantotto italiano. Per quanto riguarda piazza Statuto, rivolta dispiegatasi per tre giorni (il 7, 8, 9 luglio), l'occasione della protesta è lo sciopero per «il rinnovo dei contratti del 1962», che «può essere considerato, dal punto di vista delle lotte operaie, lo spartiacque tra il periodo di una Ricostruzione disciplinata e quello della riapertura di una conflittualità che sfocerà, sette anni dopo, nel grande evento dell'“Autunno caldo”».¹⁰ Dal punto di vista simbolico invece, «questi del 1962 costituiscono la prima grande ondata di scioperi operai dopo la Resistenza, ma anche, con piazza Statuto, la prima grande rivolta operaia dopo la Resistenza e la Ricostruzione, preceduta solo dal luglio 1960 di Genova che ebbe il carattere di una grande

⁷ P. P. PASOLINI, *Scritti corsari*, cit., p.48.

⁸ N. BALESTRINI, P. MORONI, *L'orda d'oro 1968-1977*, cit., p.129.

⁹ *Ivi*, p.130.

¹⁰ *Ivi*, p.131.

insurrezione popolare».¹¹ Uno spartiacque si apre anche tra il movimento operaio e la rappresentanza politico-sindacale: non a caso la rivolta scaturisce da questi scioperi molto partecipati («duecentocinquantamila gli operai in sciopero a Torino») in seguito ai quali il sindacato Uil aveva firmato – insieme al Sida, sindacato “giallo” organizzato indirettamente dall’azienda per tutelare i propri interessi – un accordo separato con la Fiat, ed è rivolta direttamente proprio contro la sede di questo sindacato (in Piazza Statuto, per l’appunto) piuttosto che contro un Palazzo o un centro di potere.

Per i sindacati, i «critici della crisi» di Turner, fu un trauma; tanto che essi diffusero una versione dei fatti che supposeva «che i promotori dei disordini [...] fossero elementi estranei alla classe lavoratrice: studenti contestatori avanti lettera, o addirittura provocatori assoldati da chi poteva avere interesse a screditare lo sciopero e il movimento operaio», versione che «non trovò conferma nei processi che seguirono a carico dei dimostranti arrestati».¹² Umberto Segre, su «Il Ponte» del luglio 1962 scriveva addirittura che «la manifestazione di piazza Statuto ha decisamente danneggiato lo sciopero dei metalmeccanici».¹³ Ciò che non videro o non vollero vedere i sindacati era l’emersione del nuovo soggetto, dell’operaio-massa, figlio dell’immigrazione interna e della de-politicizzazione in senso tradizionalmente comunista del proletariato. Da una parte, dunque, «dietro gli atti inconsulti denunciati dalle forze sindacali come teppismo e provocazione – strade disselciate, automobili rovesciate, pali divelti – c’era il rifiuto delle leve meridionali di pagare ancora una volta il prezzo di uno sviluppo economico squilibrato»;¹⁴ dall’altra il dettaglio – «fatale», nell’ottica dell’estensore dell’articolo – «che nessuna attrazione politica, nessuno spirito sindacale, occupino la mente del giovane operaio immigrato nei primi mesi di adattamento». Parlando di “mutazione antropologica”, possiamo riconoscervi con lo stesso Segre «la fase in cui l’uomo nuovo giunto dal Sud ha finalmente conseguito un primo inizio di benessere, ha scoperto il ritmo edonistico della vita cittadina, gli sono insorte nuove esigenze di beni, ma nulla, veramente nulla ancora, gli si presenta come un valore orientativo per la sua nuova vita».¹⁵

Che cos’era rimasto, a colmare un simile vuoto in quell’alfabetizzazione politica caratteristica delle avanguardie operaie specializzate degli anni Cinquanta? Nient’altro che quell’afflato mitico della rivolta come epifania, come vissuto eccezionale in cui si prende coscienza del proprio essere collettivo, descritto dal torinese Furio Jesi. Gli imputati del processo seguito all’insurrezione – un

¹¹ Ivi, p.132.

¹² SERGIO TURONE, *Il torrido luglio di Torino*, in G. BORGHELLO (a cura di), *Cercando il '68*, cit., pp.41-44, p.42.

¹³ UMBERTO SEGRE, *Piazza Statuto e altro*, in G. BORGHELLO (a cura di), *Cercando il '68*, cit., pp.44-49, p.44.

¹⁴ S. TURONE, *Il torrido luglio di Torino*, cit., p.43.

¹⁵ U. SEGRE, *Piazza Statuto e altro*, cit., p.47

migliaio, di cui «due terzi circa erano immigrati, e molti giovanissimi» – «apparivano stupiti essi stessi delle imputazioni che li colpivano, quasi stessero appena riprendendosi da uno scoppio di furore scarsamente premeditato», fu annotato; «e come già fossero ritornati alla rassegnata e infelice esperienza di un'ascesa sociale ardua e solitaria»,¹⁶ a quelle «individuali battaglie quotidiane» di cui parlava il mitologo.

Nel momento traumatico della separazione, l'insurrezione è il momento epifanico in cui la *communitas* prende coscienza di sé stessa e inizia a organizzarsi: «i gruppi dei dimostranti dopo tre giorni di lotta cominciano ad apparire coordinati, sono molto mobili, si riformano continuamente là dove erano stati dispersi e con ostinazione erigono barricate, utilizzano le fionde, si battono con la polizia».¹⁷ Questa “propriocezione” dell'antistruttura si volge dunque contro le forme di rappresentanza, quei «critici della crisi» che fanno invece il gioco della struttura: nota Jesi che «non è raro che un partito politico sia ostile all'imminente rivolta desiderata da una parte dei suoi membri o almeno da coloro che professano una ideologia formalmente simile alla sua», dal momento che «quale realtà collettiva, un partito (e forse è preferibile precisare: un partito di classe) può trovarsi in concorrenza con la realtà collettiva determinata dalla rivolta».¹⁸ È così che un atto di rottura traumatica e più o meno violenta (Turner cita spesso ad esempio, nel mondo occidentale, il cosiddetto “Boston Tea Party”) sancisce la separazione rituale, attraverso la quale un nuovo gruppo sociale assume coscienza della propria collettività. Questo procedimento prende corpo nell'opera più epica di Nanni Balestrini, che culmina nel momento fondativo di una vera e propria Roncisvalle, la rivolta di Corso Traiano del 1969.

L'attore, il buffone, il “guappo”. Il “verbale segreto” di Alfonso

Quando, nel 1971, la svolta politica dell'opera di Nanni Balestrini si concretizza nella pubblicazione di *Vogliamo tutto*, la diagnosi pasoliniana era ancora di là da venire. Eppure, il primo romanzo dei tre raccolti successivamente nel ciclo de *La Grande Rivolta* compendia in sé diversi mutamenti della società italiana e dell'antagonismo interno a essa, costituendo un documento rilevante ai fini di un'analisi non solo letteraria, ma anche antropologica.

Dal punto di vista letterario, l'opera balestriniana intraprendeva un lavoro di riconciliazione tra quelle che abbiamo descritto come le due tendenze della letteratura *engagée* italiana, quella realista-populista (con al centro non di rado i problemi legati alla questione meridionale) e quella sperimentale

¹⁶ *Ivi*, p.45.

¹⁷ N. BALESTRINI, P. MORONI, *L'orda d'oro 1968-1977*, cit., p.134

¹⁸ F. JESI, *Spartakus*, cit., p.27.

– contenutistica e formalistica, potremmo dire, sempre schematizzando con approssimazione. Balestrini riesce infatti a scrivere un romanzo epico, che tratti persino la questione meridionale cara agli scrittori “populisti” legati al PCI e che raggiunga picchi di realismo che vanno oltre le proposte della scuola para-ždanoviana del Partito ma che ne disinnescano le ingenuità linguistiche (o almeno quelle denunciate come tali dalla Neoavanguardia). In sede di *Prefazione*, nota infatti Franco Berardi che «solo Balestrini, mi pare, riuscì a temperare spirito tragico-epico del movimento rivoluzionario e spirito ironico-combinatorio dello sperimentalismo letterario»,¹⁹ superando dunque in un certo senso quella strumentale dicotomia. Per dirlo con Ada Tosatti, l'autore milanese sarebbe «l'écrivain le plus radicalement formaliste et radicalement engagé – selon un paradoxe qui ne l'est qu'en apparence – que l'Italie ait connu dans les dernières cinquante années».²⁰ In particolare, il forte realismo del romanzo è dovuto al procedimento utilizzato dall'autore per la scrittura: «la prima persona narrante è quella di un operaio che Balestrini ha fatto parlare per poi remixare il parlato con un ritmo che si piega all'intenzione di una poetica variegata, policroma e polifonica», compiendo «un'operazione che non ha nulla a che fare con il populismo o con il realismo descrittivo» (e che quindi si distacca in ciò dalla tradizione letteraria legata al PCI), poiché «il lavoro di smontaggio e rimontaggio segue le linee di una metodologia combinatoria che si esercita integralmente sulla materia linguistica con un “procedimento” calcolato». Alla luce delle riflessioni dei precedenti capitoli, non possiamo che notare con Berardi che «procedimento è la traduzione della parola russa con cui Viktor Sklovskij caratterizza l'azione di ricombinazione compiuta dal poeta sul materiale verbale».²¹

Ciò che ci interessa sottolineare in questa sede, abbandonati i tentativi di inquadramento preciso in una corrente della letteratura impegnata, è che *Vogliamo tutto* costituisce la prima sequenza di un vero e proprio «affresco narrativo che ci racconta il divenire storico e soprattutto antropologico della tarda modernità»: questo divenire si configura evidentemente come rito transizionale, dal momento che «in *Vogliamo tutto* Balestrini racconta il passaggio dal decennio Sessanta al decennio Settanta, il periodo felice e pericoloso della rivolta operaia che non promette un mondo nuovo ma lo vive sulle strade, nelle comunità delle lotte e degli entusiasmi».²² La “mutazione antropologica” prende corpo nella figura dell'operaio-massa Alfonso, voce narrante di buona parte del libro, espressione paradigmatica, con la propria peculiare vicenda, del nuovo soggetto delle lotte politiche, la cui voce è riconducibile a quella specifica di Alfonso Natella, operaio campano intervistato e “remixato”

¹⁹ F. BERARDI (BIFO), *Prefazione* a N. BALESTRINI, *Vogliamo tutto*, Roma, DeriveApprodi, 2004, pp.5-8, p.5.

²⁰ ADA TOSATTI, *Postface* a N. BALESTRINI, *Blackout. Poème*, Genève, Entremonde, 2011, pp.119-124, p.119.

²¹ F. BERARDI (BIFO), *Prefazione*, cit., p.6.

²² *Ivi*, p.7.

dall'autore. La sua parabola è precisamente quella che descriveva Segre nel raccontare il processo per i fatti di piazza Statuto su «Il Ponte»: «il ragazzo che arriva dal Sud», come il protagonista del romanzo, «è dunque sicuro di trovare lavoro. In un primo tempo, sarà quello del manovale, nei cantieri edilizi [...] successivamente dei primi turni di meccanico in piccole aziende»,²³ diceva l'intellettuale cuneese dando per scontato l'approdo finale a grandi fabbriche come la Fiat di Torino. Quella di Alfonso è dunque un'esperienza – meglio, un'esistenza – paradigmatica, un percorso di vita che straripa dalla dimensione personale a quella collettiva della lotta politica.

E, a scorrere rapidamente l'indice dei dieci capitoli in cui sono suddivise simmetricamente le due parti del romanzo, *Vogliamo tutto* ci appare immediatamente come un percorso, o forse effettivamente un corso, di alfabetizzazione politica: i titoli (da *Il sud*, *Il lavoro*, *Il nord*, *La Fiat* fino a *La lotta*, *Il salario*, *I compagni*, *L'autonomia*, *L'assemblea*, per culminare finalmente ne *L'insurrezione*), appaiono come le voci di un glossario che intenda illustrare lo sviluppo della coscienza di classe e l'esplosione del conflitto sociale, quasi un *vademecum*. Lo stesso Balestrini, nella programmatica *Conferenza per un romanzo* che accompagnò le prime presentazioni del libro, dichiarava apertamente «il tentativo di usare questo strumento letterario per un'azione di divulgazione e propaganda. Di divulgazione e propaganda di quello che è stato negli scorsi anni, e di quello che è oggi, questa figura dell'operaio-massa».²⁴

Questa fiera rivendicazione della parola “propaganda” è già di per sé un dato interessante, se è vero che, come annotava Jesi un paio d'anni prima di questa conferenza, nell'uso comune questo termine non si discostava molto dal significato di “menzogna”; in *Spartakus* però il mitologo torinese ne tentava una rivalutazione, accostandone la vicenda a quella del mito – altra parola squalificata sino a significare “falsità”. Jesi suggerisce la possibilità di una propaganda (e dunque di una mitopoiesi politica) genuina – qui la frattura con la teoria kerényiana del “mito tecnicizzato” – che restituisca al termine quello statuto di verità che è andato perduto: dal momento che tale perdita si è consumata nelle «evocazioni solitarie del mito», la genuinità della mitopoiesi politica è recuperabile solo nel momento in cui si essa si manifesta in quell'epifania collettiva che è data dal momento della rivolta. Se infatti si parte dal presupposto che «la vera esperienza del mito, collettivo e universale» nella modernità «rimaneva latente, o si manifestava in forme oscure: il mito del dovere, della virtù, del sacrificio», non è difficile comprendere la dequalificazione, al medesimo tempo, della propaganda:

²³ U. SEGRE, *Piazza Statuto e altro*, cit., p.47.

²⁴ N. BALESTRINI, *Prendiamoci tutto. Conferenza per un romanzo (novembre 1971)*, in ID., *Vogliamo tutto*, cit., pp.163-172, p.163.

la sorte del mito, nell'istante in cui documenta il sacrificio e la perdita delle grandi epifanie in immagini, connesse con le antiche tradizioni religiose, si identifica con quella della propaganda. Da mito del dovere, della virtù, del sacrificio, procede per generazione spontanea la propaganda politica nella sua accezione più genuina. E a questo stesso punto inizia, per la propaganda, anche il rischio di divenire veicolo di sopravvivenze abnormi, non genuine, mostruose e colpevoli, di miti ormai deformi

come quelli sfruttati dalla propaganda dei totalitarismi del Novecento.

È qui che agisce la teoria jesiana per trovare uno spiraglio di luce, la possibilità di un'evocazione genuina del mito a scopi politici; è da questo nodo, da questa sfida – riassumibile nella “giusta distanza” di cui già abbiamo parlato, ma anche nel recupero di un racconto che sappia essere evocazione collettiva – che prende le mosse l'opera di Balestrini. «La propaganda genuina, e cioè la divulgazione – mirante al proselitismo – di convinzioni politiche in cui si crede al punto da coinvolgere nella esperienza di esse anche la parte cosiddetta “irrazionale” della psiche», dice Jesi, «è moralmente possibile solo se si è davvero disposti a impegnare se stessi in modo totale – “razionale” e “irrazionale” – nella lotta». Di ciò Balestrini, con la sua militanza e le conseguenze che ne scaturirono, può essere senza dubbio un esempio, anche se il riferimento principe di *Spartakus* naturalmente è a Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht, i quali pagarono sui propri corpi la propaganda marxista «dimostrando in quello stesso istante che la *loro* propaganda era genuina, e cioè non si valeva di miti deformi, bensì diveniva autentico linguaggio della verità».²⁵ In *Vogliamo tutto*, lo statuto di verità della propaganda è peraltro rappresentato nel momento in cui negli slogan si rispecchia direttamente l'azione effettiva: «erano proprio giornate di lotta continua. Infatti la testata dei volantini che si facevano era Lotta Continua e realmente alla Fiat a Torino in quei mesi c'era una lotta continua»,²⁶ racconta il protagonista durante l'ondata di scioperi che porterà alla rivolta di Corso Traiano. La propaganda di Balestrini poi, agisce nel campo peculiare della letteratura, che ha delle potenzialità a sé stanti: «credo che la letteratura, qualsiasi letteratura, essenzialmente trasmetta messaggi politici», ha detto lo stesso autore in un'intervista del 1971. «In ogni libro, ciò che c'è di più diretto, di più importante, è il messaggio politico. Ma naturalmente tradotto in una operazione linguistica, perché questo è la letteratura»; «tutt'altra cosa», riconosce però Balestrini, «è dire che la letteratura può essere direttamente un atto politico. [...] Gli scrittori servono per raccontare, dopo, la storia di quello che è successo. Anche questo è un compito importante: perché così altri conoscono

²⁵ F. JESI, *Spartakus*, cit., pp.13-14.

²⁶ N. BALESTRINI, *Vogliamo tutto*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., p.60.

quegli avvenimenti e se ne conserva la memoria». ²⁷ Quest'ultima dichiarazione rende patente come nell'opera dello scrittore milanese ci sia un massimo di coincidenza tra propaganda politica e mitopoiesi: la letteratura racconta e tramanda dunque i momenti fondativi della comunità in lotta; questo è il suo ruolo, piuttosto che quello di "fare la rivoluzione". Nondimeno, come ha notato Walter Pedullà, il cortocircuito tra realismo e sperimentalismo serve a innescare proprio una mitopoiesi politica, che sappia trasformare in assoluti quelle che non sono se non espressioni linguistiche contingenti del soggetto che si è registrato:

in *Vogliamo tutto* la mimesi ammicca e inganna per dare credito di verità a quel che si racconta: che di fatto invece è progettato per il calcolatissimo "montaggio" di dettagli reali e "umili". [...] Il linguaggio di *Vogliamo tutto* non è "realisticamente" adeguato a una realtà di cui magari è persino la "registrazione": è adeguato ad altro; cioè a un Assoluto, a più che a un'utopia. [...] Siamo vicini al mito?²⁸

Per rispondere alla domanda di Pedullà occorre però chiedersi preliminarmente: qual è la forma narrativa assunta da questo atto di propaganda? A prima vista, *Vogliamo tutto* non ci sembra si discosti di molto dalla forma del *Bildungsroman*: i titoli dei capitoli, oltre che le voci di un glossario, sono evidentemente le tappe della maturazione (politica, ma anche esistenziale) di una personalità. «Il nostro protagonista», spiegava Balestrini nella *Conferenza*, «vede, impara, comincia a lottare. Comincia a praticare questo tipo di rapporto col lavoro: fatto sull'esperienza del primo sciopero, sulla minaccia ai capi, sulla propria capacità di imporre con la violenza i propri diritti». ²⁹ Chiaramente, però, l'autore non potrebbe mai utilizzare la forma prediletta del romanzo ottocentesco per i propri scopi: l'epopea che qui si vuole raccontare non è l'epopea borghese, e nondimeno, come suggeriva Jesi, infondere contenuti politici in delle forme borghesi (e dunque degenerate) significa non fare né buona letteratura né buona propaganda. Ecco allora il recupero dell'oralità nel remix di materiali mitologici segnalato da Berardi, ed ecco l'utilizzo della forma strofica delle lasse che rimanda all'epica medievale. Ciò in cui più significativamente si discosta il romanzo dalla forma borghese tradizionale, però, è proprio la peculiare configurazione del percorso di maturazione del protagonista, apparentemente tradizionale. Nel microcosmo di *Vogliamo tutto* agisce infatti una tensione dinamica che muove in direzione contraria rispetto a quella che abbiamo identificato nel macrocosmo delle

²⁷ A. CORTELLESA (a cura di), *Balestrini Uno, Due e Tre: letteratura, politica, Vogliamo tutto (1972-2018)*, in «Il Verri», 66, febbraio 2018, pp.18-31, pp.20-21.

²⁸ W. PEDULLÀ, *Il morbo di Basedow*, cit., p.135.

²⁹ N. BALESTRINI, *Prendiamoci tutto*, cit., p.168.

narrazioni della rivolta sessantottesca: non si passa da una collettività a un individuo, ma anzi si parte da un singolo che compie la sua maturazione esattamente nella perdita di questa individualità – o meglio, nella presa di coscienza della propria qualità collettiva, presente *in nuce* sin dall'inizio. Allo stesso modo, a livello di tono e immagini, il percorso che si compie è opposto a quello della dialettica Balestrini-Vassalli, e cioè: dall'elemento comico predominante nella prima parte del romanzo si passa all'epica (e successivamente alla tragedia, se consideriamo anche le opere seguenti).

Pedullà vede in questo anche un riflesso della parabola artistica dell'autore, che con *Vogliamo tutto* compie una netta cesura rispetto al precedente *Tristano* (1964): se «Balestrini possiede due storie in una: la prima in forma oscura è arrivata ad anticipare i gesti irriverenti e “carnascialeschi” della contestazione, la seconda è all'altezza della “fanatica” serietà dei gruppi», allora è possibile «individuare nei due tempi o parti di *Vogliamo tutto* sotto la vicenda dell'operaio trasformato da picaro in rivoluzionario la sagoma essenziale del Balestrini che dal divertente e “neutrale” jeu de massacre della neoavanguardia arriva alla faziosità rigida e intimidatoria della nuova sinistra». ³⁰ Il critico ha ben individuato il percorso “ascensionale”, dai bassifondi del comico alla sublimazione nell'epica, compiuto dalla narrazione di Balestrini: «a parte l'abbondanza dei materiali comici, *Vogliamo tutto* “fa molta commedia”: anche “divina”, specialmente con l'eroico paradiso della sua terza parte, quando gli angeli e gli arcangeli della nuova sinistra fanno a botte con quei diavoli dei poliziotti». ³¹

Alfonso è infatti, nella prima parte, un personaggio comico, la cui individualità sembra spiccare sopra quella degli altri operai. All'inizio del romanzo egli sembra essere l'unico a mettere in atto una ribellione contro il lavoro; già nella fabbrica dell'Ideal Standard di Brescia si distingue dagli altri proprio per le sue peculiari pratiche di resistenza: «be' mi dissi se si tratta di diventare dei capi allora bisogna lavorare poco. E imparavo con calma io. I miei compagni mettevano due cessi da fare io ne mettevo uno. E andavo avanti a fare così», ³² «quelli non volevano sentire ragioni. Dicevano Li vede lei che gli altri lavorano e che fanno diciotto pezzi? Tutti quanti insomma facevano questi diciotto pezzi ero rimasto solo io che ne facevo sedici». ³³ Anche in seguito all'Alemagna di Milano, in una piccola lotta individuale per riuscire a non farsi licenziare per un ritardo e a farsi pagare l'intero mese, sente dire agli impiegati della fabbrica che cedono alle sue richieste: «Senta io mollo. Io dico agli impiegati di dargli tutto perché non ne posso più. Questo è proprio un duro e non c'è niente da fare»;

³⁰ W. PEDULLÀ, *Il morbo di Basedow*, cit., p.125.

³¹ *Ivi*, p.120.

³² N. BALESTRINI, *Vogliamo tutto*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., p.6.

³³ *Ivi*, p.8.

e poi, rivolti a lui: «Va bene hai vinto tu hai visto? Tieni ‘a capa tosta bravo ce l’hai fatta».³⁴ Insomma, nella prima parte di questo romanzo esiste un eroe che spicca nella collettività per le proprie peculiari qualità individuali, e per le soluzioni di ribellione che mette in pratica nella sua quotidianità.

Questa figura individuale è però tratteggiata in maniera comica, secondo delle immagini che rimandano a un serbatoio simbolico ben preciso: come ha notato Angelo Guglielmi, «il personaggio di *Vogliamo tutto* è di lontana ascendenza arlecchinesca malgrado la tragedia di cui è portatore e eroe. Le sue ragioni ai fatti in cui si scontra sono sempre stonate e estreme. Ogni suo rapporto col mondo è regolato dall’ideologia della legnata in testa e sono più quelle che prende che quelle che dà».³⁵ La comicità della prima parte del romanzo aderisce infatti senza dubbio a quel modello carnevalesco che fu descritto da Bachtin a partire dall’opera di Rabelais. Pensiamo a quello che dice Balestrini del rapporto del proprio personaggio con la realtà industriale del nord con cui viene a contatto, per esempio: «lui questi rapporti con l’organizzazione che gli è estranea li commenta con la propria mentalità di meridionale, che diventa poi sempre più estraneità, e infine opposizione politica scoperta; che diventa da ultimo pratica della rivolta distruttiva».³⁶ Non è difficile qui ravvisare la stessa estraneità del furfante/buffone/sciocco, triplice personaggio proprio della cultura carnevalesca, che sfrutta una posizione privilegiata rispetto alla cultura dominante. Una posizione da cui gli è consentito vederne ed esplicitarne le storture, giacché, dice Bachtin, a queste tre figure «sono intrinseci una peculiarità e un diritto: essere *estranei* in questo mondo. Essi infatti non solidarizzano con alcuna condizione di vita di questo mondo, da nessuna di esse sono soddisfatti e di tutte vedono il rovescio e la menzogna». I tre personaggi riassunti nella figura di Alfonso, e cioè «il furfante, il buffone e lo sciocco creano intorno a sé particolari piccoli mondi, particolari cronotopi» e «portano nella letteratura prima di tutto un legame molto importante col teatro e le maschere teatrali da piazza».³⁷

L’operaio-massa di Balestrini, infatti, nelle sue pratiche di resistenza al lavoro – che si traducono nei tentativi di lavorare il meno possibile e guadagnare i soldi per soddisfare i bisogni materiali concretati ne «i blue-jeans [...] il giradischi i dischi. Il rock and roll il rythm and blues tutta questa roba qua [...] la lambretta»,³⁸ e così via – si rivela come un vero e proprio attore. Termini afferenti alla sfera semantica della finzione, del bluff, della recita, ricorrono nella scena in cui Alfonso, ormai approdato alla Fiat di Torino, tenta di fingere un infortunio per ottenere dei giorni di malattia pagati. Egli attinge alla sapienza del *trickster* per camuffarsi e portare avanti così la sua lotta individuale

³⁴ Ivi, p.27.

³⁵ ANGELO GUGLIELMI, in *Antologia critica*, in N. BALESTRINI, *La Grande Rivolta*, cit., p.340.

³⁶ N. BALESTRINI, *Prendiamoci tutto*, cit., p.168.

³⁷ M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, cit., p.306.

³⁸ N. BALESTRINI, *Vogliamo tutto*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., p.12.

contro il lavoro: «mi si schiacciò un po' l'unghia ma non è che mi feci tanto male. Però ci misi del grasso nero sul dito così sembrava nero sangue aggrumato». La recita si concretizza in una vera e propria sfida dell'operaio contro il fuorilinea a cui chiede di andare in infermeria e il medico a cui si sottopone: «arrivai io e cominciai a bluffare. Controllai bene e mi toccai il dito per sapere quando dovevo urlare. Quando mi toccarono il dito cominciai a bestemmiare in dialetto in napoletano. Quello che mi visitava era un torinese e gli faceva un certo effetto. Perché se bestemmiavo in italiano sembrava che recitavo mentre bestemmiando in napoletano questo non sapeva se recitavo o no». ³⁹ La sfida è fatta di rilanci continui della posta: «il medico intuisce che sto bluffando», nota Alfonso, e allora accetta anche di andare in ospedale, dove «chiaramente sei fottuto non puoi divertirti insomma stai lì dentro e basta»; il bluff del *trickster* ha però la meglio, il medico, pur fingendo (anche lui) di mandarlo all'ospedale, finisce con concedergli altri giorni di mutua, e l'operaio conclude: «c'eravamo capiti immediatamente che ci stavamo prendendo per il culo l'uno con l'altro». ⁴⁰ Una recita, insomma, che si protrae anche sul luogo di lavoro per compiere con la maggior lentezza e la minor fatica possibili le proprie mansioni: «facevo finta di incagliarmi con la pistola facendo finta che s'incastrava vicino al bullone». ⁴¹

La sfida lanciata all'istituzione-fabbrica dall'operaio-massa si dispiega continuamente nelle pagine della prima parte, e fondamentale in questo senso è la caratterizzazione di Alfonso come un «guappo». Secondo lo stesso Balestrini, nel romanzo, «il fatto di essere guappo, come lo si è nel sud, diventa immediatamente un fatto di lotta politica. Qui direttamente la sua estrazione meridionale già diventa un elemento di lotta». ⁴² La sfrontatezza verbale (che non di rado sfocia nell'aggressione fisica) con cui l'operaio affronta i suoi superiori, e per la quale si distingue inizialmente dai propri colleghi, è uno dei «privilegi consacrati della *estraneità* del buffone alla vita e della *immunità* della parola buffonesca», per cui «il render pubbliche anche le sfere specificamente non pubbliche della vita, quella sessuale, ad esempio, costituisce la funzione antichissima del buffone». Le “maschere” di cui parla Bachtin, infatti,

danno il diritto di non capire, di confondere, di scimmiettare, di iperbolizzare la vita; il diritto di parlare parodiando, di non essere letterale, di non essere se stesso; il diritto di far passare la vita attraverso il cronotopo intermedio del palcoscenico teatrale, di raffigurare la vita come commedia e gli uomini come

³⁹ *Ivi*, p.35.

⁴⁰ *Ivi*, p.36.

⁴¹ *Ivi*, p.37.

⁴² N. BALESTRINI, *Prendiamoci tutto*, cit., p.168.

attori; il diritto di strappare la maschera agli altri; il diritto di bestemmare con bestemmie radicali (quasi cultuali) [...].⁴³

Sono tutte azioni che Alfonso svolge continuamente nel romanzo. Già all'Ideal Standard di Brescia, quando si confronta con un controllore della linea di montaggio che non vuole rallentare la produzione: «gli sputo in faccia e poi me ne vado al cesso a pisciare. Arriva il capo della cottura il capo dei forni un geometra. Dice Lei qua sta rompendo le scatole stia attento che la sbattiamo fuori. Eh gli dico io se lei c'ha le scatole così delicate se le può tenere anche a casa».⁴⁴ Alla fabbrica dell'Alemagna chiama «stronzo» il direttore e fa il finto tonto («è impossibile, io non l'ho chiamato stronzo evidentemente ha sbagliato a capirmi. Io non posso farci niente se il direttore è sordo e non capisce quello che uno dice»),⁴⁵ e anche alla Fiat, davanti alla minaccia di una multa per ritardo, risponde con la medesima veemenza verbale che prevede l'uso sistematico del turpiloquio e della bestemmia: «il capo dice Guardi che lei sta rompendo le scatole. Qua si arriva in orario adesso le do mezz'ora di multa. Gli dico Fai che cazzo vuoi tu m'hai rotto le scatole tu e la Fiat. Va' fa 'n culo se no ti tiro qualcosa in testa. Fatevele da voi queste zozze macchine di merda a me che mi frega».⁴⁶ Per non parlare della pratica parodica dissacrante, per cui, lo Stato italiano, riprendendo le parole della Costituzione nata dalla Resistenza e dunque cara alla sinistra istituzionale e alle strutture di rappresentanza sindacale tradizionali, diventa una «repubblica fondata sul lavoro forzato».⁴⁷

Uno dei privilegi di questa figura marginale di furfante/buffone/sciocco è quello di frequentare gli strati più marginali della società, di raccoglierne in qualche modo i discorsi e di riportarli, senza alcun tipo di filtro, ai livelli superiori. Il contatto con Milano, prima grande città in cui si trasferisce Alfonso, è dato proprio dall'immersione in questi contesti popolati dalla subalternità, dal margine del boom economico: «lì era il centro. Si stava in quei bar fino alle tre alle quattro del mattino insomma era molto divertente. Poi lì si mangiava pure in un bar. C'è un bar che si chiama Gran Bar e ci si mangia pure. [...] C'erano certe fiche meravigliose che bazzicavano per quella zona. Froci magnaccia drogati contrabbandieri capelloni insomma un buon ambiente».⁴⁸ È in questi habitat che si sviluppa quello che lo studioso di scienze politiche James C. Scott ha definito "verbale segreto": «qui, dietro le quinte, dove i subordinati hanno la possibilità di riunirsi lontano dall'occhio intimidatorio del potere, può prodursi una cultura politica totalmente dissonante. Gli schiavi, nella relativa sicurezza dei loro

⁴³ M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, cit., pp.308-310.

⁴⁴ N. BALESTRINI, *Vogliamo tutto*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., p.9.

⁴⁵ *Ivi*, p.26

⁴⁶ *Ivi*, p.42.

⁴⁷ *Ivi*, p.62.

⁴⁸ *Ivi*, p.22.

alloggi, possono pronunciare quelle parole di rabbia, vendetta, auto-stima, che normalmente devono soffocare quando sono alla presenza dei propri padroni». ⁴⁹ Accade così che

ogni gruppo subordinato crea dalla sua stessa esperienza un verbale segreto che rappresenta una critica del potere mossa dietro le spalle del dominante. Anche i potenti, da parte loro, sviluppano un verbale segreto che rappresenta le attività e le concezioni del loro dominio che non possono essere dichiarate apertamente. Mettendo a confronto il verbale segreto del debole con quello del potente ed entrambi con il verbale pubblico delle relazioni di potere si ottiene la possibilità di capire in modo sostanzialmente nuovo la resistenza al dominio.

Si può comprendere, dunque, come «il processo della dominazione generi una condotta pubblica egemonica e un discorso fuori scena che riguarda ciò che non può esser detto di fronte al potere». ⁵⁰ Secondo Scott (le cui riflessioni nascono dallo studio delle relazioni di classe in un villaggio malese) esisterebbero infatti, nel contesto delle relazioni di potere, un “verbale pubblico” (*public transcript*) e un “verbale segreto” (*hidden transcript*): la condotta politica dei ceti subordinati «fa uso di falsità, inganni, diversioni, perché nelle situazioni condizionate dal potere sia mantenuta un’immagine esteriore di consenso volontario, perfino entusiastico»; aderendo pertanto a un verbale pubblico, a una rappresentazione e a una discorsività ufficiale, la quale «non è altro che l’*autoritratto* delle élite dominanti, il modo in cui vorrebbero essere viste». ⁵¹ Parallelamente al verbale pubblico si svilupperebbe un verbale segreto, che raccoglie la verità dei subordinati, la voce del loro dissenso, e che si esprime non di rado attraverso la creatività che Turner vede affiorare nel contesto del dramma sociale: si tratta di «quella politica di travestimento e anonimia che si manifesta in pubblico, ma con l’intento di esprimere un doppio significato o celare l’identità degli attori. Voci, pettegolezzi, storie popolari, barzellette, canzoni, rituali, codici ed eufemismi – una porzione consistente della cultura popolare dei gruppi subordinati – rientrano in questa descrizione». ⁵²

Il termine “verbale segreto” è molto simile peraltro a quello utilizzata da Bachtin per definire i discorsi propri delle classi popolari che straripano fuori controllo durante le festività carnevalesche: la «verità detta *sul vecchio potere, sul mondo agonizzante*», ⁵³ acquisita «durante i millenni» in cui «il popolo si è valso dei diritti e delle libertà delle immagini comiche della festa per dar corpo in esse al suo profondo senso critico, alla sua profonda diffidenza nei confronti della verità ufficiale, alle sue

⁴⁹ J. C. SCOTT, *op. cit.*, p.35.

⁵⁰ *Ivi*, p.11.

⁵¹ *Ivi*, p.34.

⁵² *Ivi*, pp.35-36.

⁵³ M. BACHTIN, *L’opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p.216.

speranze e aspirazioni migliori», si esprimeva attraverso il «linguaggio del *discorso impavido* che si era elaborato nel corso di millenni, un discorso che si esprimeva sul mondo e sul potere senza scappatoie né reticenze»; un linguaggio che si distingue da quello puramente negativo della satira dal momento che, rileva il critico russo, ha «fornito a sua volta *il contenuto più ricco e positivo* alla nuova concezione del mondo». ⁵⁴ Alfonso, dunque, frequentando i luoghi marginali della subalternità dove si sviluppa questo linguaggio con i suoi contenuti, riporta il discorso impavido contro le scale più alte della gerarchia, protetto dall'immunità che si addice al buffone durante le festività carnevalesche.

In questo senso, egli è un “araldo” della rivolta, secondo la definizione coniata dal critico francese Yves Citton in un recente saggio su *storytelling e immaginario di sinistra*. Può infatti verificarsi, secondo Scott, una «rottura del *cordone sanitario* politico che sta tra il verbale pubblico e quello segreto», che sarebbe «il luogo più esplosivo della politica»: secondo lo studioso americano, «tali momenti di sfida aperta provocano un atto immediato di repressione, oppure, in assenza di provvedimenti di risposta, generano spesso ulteriori espressioni e gesti di audacia». ⁵⁵ Nel contesto di tali “Saturnali del potere”, che si verificano «quando nella frontiera tra i due verbali, quello segreto e quello pubblico, si produce una breccia irrimediabile» ⁵⁶ – e che sono pertanto parzialmente sovrapponibili a quelle feste popolari dove si libera la verità di cui sono depositari gli strati popolari in Bachtin –, Citton afferma che «ogni Saturnale ha il proprio *araldo*, il cui atto di sfida e di coraggio mette in moto un processo che lo trasformerà in *eroe*; tuttavia ciò che provoca il ribaltamento è piuttosto [...] *il potere del mito*, inteso come una realtà collettiva costituita dalla *convergenza* del flusso di desideri e di credenze». Il personaggio carismatico sarebbe, riprendendo Scott, «“in una larga misura pre-definito dietro le quinte da tutti i membri del gruppo dominato”, attraverso le recriminazioni, le indignazioni, le speranze e i sogni che inizialmente hanno osato esprimere solo tra di loro, lontani dalle orecchie del potere, o camuffandole con delle forme di enunciazione indirette, anonime, deviate e allegoriche». Dunque «è il mito stesso, in qualità di storia, che riverbera e che scatena l'evento, attraverso le persone carismatiche che lo mettono in scena», ⁵⁷ piuttosto che una singola individualità eccezionale ed eroica.

Così, è il “verbale segreto” di tutta una comunità di sfruttati ad erompere attraverso il protagonista quando si ribella a quelli che definisce genericamente “i capi” che vogliono licenziarlo: «guardate dico guardate che la Fiat non è mia mettetevelo bene in mente. Non l'ho voluta io non l'ho fatta io sto qua dentro per guadagnare i soldi e basta. Però se mi fate incazzare e mi rompete le scatole io vi

⁵⁴ *Ivi*, p.295.

⁵⁵ J. C. SCOTT, *op. cit.*, p.36.

⁵⁶ *Ivi*, p.268.

⁵⁷ Y. CITTON, *op. cit.*, pp.164-165.

spacco la faccia a tutti quanti». E sottolinea, significativamente, Alfonso l'araldo: «davanti agli operai glielo dico».⁵⁸ Ci ricorda infatti Scott che «quando la disobbedienza pratica si unisce a un rifiuto pubblico, puntuale, è come se fosse stato gettato il guanto di sfida, una dichiarazione simbolica di guerra»,⁵⁹ e che «il ribaltamento di un'umiliazione pubblica, per essere pienamente assaporato, deve essere pubblico anch'esso».⁶⁰ Si tratta di «quel particolare momento politico in cui viene fatta la prima dichiarazione del verbale segreto», in cui «l'aspetto più importante è l'impatto enorme che in genere produce su chi fa la dichiarazione e, spesso, sull'uditorio che ne è testimone».⁶¹ L'attenzione però non va focalizzata sul carisma dell'eroe, sul suo coraggio di affermare la verità degli oppressi davanti al potere, ma piuttosto sulla consistenza del verbale segreto, talmente sviluppato che non può che farsi discorso impavido, e che utilizza l'araldo carismatico come mero mezzo di diffusione: «azioni carismatiche» come quella di Alfonso, possono «guadagnare forza sociale in virtù delle loro radici nel verbale segreto di un certo gruppo subordinato. È questa specie di preistoria che rende possibili quelle azioni e ci aiuta a capire come una frattura politica possa svilupparsi tanto rapidamente che anche le élite rivoluzionarie si trovano superate e lasciate subito indietro»,⁶² come avviene esattamente nel caso della nascita perturbante dell'Autonomia operaia.

Ad avallare poi, più in generale, un'interpretazione “carnealesca” della prima parte di *Vogliamo tutto*, non mancano altri elementi del repertorio di immagini censite da Bachtin ne *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*. Non mancano infatti le «baruffe», le «lotte» e le «botte», che fanno parte della «destituzione carnealesca», della detronizzazione rituale «accompagnata dalle botte e dalle ingiurie».⁶³ L'aggressività verbale del guappo sfrontato cede sovente alle mani, e le risse coi cosiddetti “guardioni” che ne seguono hanno il ritmo e la confusione di un gag, non senza delle onomatopee che rendono un'atmosfera quasi da fumetto comico:

Poi gli metto un piede davanti e gli do una spallata. Pùnfete cade per terra come una merda di vacca. Gli tiro un calcio nelle palle. Mi si buttano addosso altri due guardioni. Il primo mi teneva da sotto e questi due mi stavano sopra. Riesco a calci a gomitate a buttare gli altri due via da sopra di me. Adesso io stavo di traverso addosso a loro ma con la testa giù che me la teneva stretta il bestione. A questo punto un compagno tira il braccio che questo stronzo mi teneva intorno al collo come una morsa. Io gli strappo via il braccio salto su gli sputo in faccia al bestione. E scappo.

⁵⁸ N. BALESTRINI, *Vogliamo tutto*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., p.38.

⁵⁹ J. C. SCOTT, *op. cit.*, p.269.

⁶⁰ *Ivi*, p.268.

⁶¹ *Ivi*, p.272.

⁶² *Ivi*, p.268.

⁶³ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p.407.

Proprio questa baruffa (uno degli atti violenti citati da Turner) coincide con l'atto traumatico che apre la fase rituale della separazione: «E quello fu l'inizio delle grandi lotte alla Fiat. Che era stato il 29 maggio di quel giorno giovedì».⁶⁴

Se poi «tutte le immagini del bere e del mangiare hanno in Rabelais una forte tendenza all'abbondanza e all'universalità, che determina la formazione di tali immagini, la loro *iperbolicità positiva e il loro tono trionfale e gioioso*», dal momento che «le immagini di banchetti si legano organicamente a tutte le altre immagini della festa popolare»,⁶⁵ così come «alle azioni comiche, alle immagini del corpo grottesco [...] *alla parola, alla conversazione saggia, alla gioiosa verità*»,⁶⁶ e dunque «*il pane e il vino* (il mondo sconfitto dal lavoro e dalla lotta) *scacciano ogni paura e liberano la parola*»,⁶⁷ anche l'ebbrezza data dal bere è rappresentata nella vicenda di Alfonso. Ciò avviene soprattutto nel primo approdo al nord, quando, a Milano, egli entra in contatto con quella comunità di subalterni di cui si farà portavoce. L'ebbrezza alcolica può essere parte integrante della resistenza al lavoro («trovai un lavoro in un cantiere edile. Dopo un po' mi ruppi il cazzo e mi ubriacai e non andai a lavorare di pomeriggio», racconta il protagonista), o essere l'atmosfera caratteristica dei bar dove entra in contatto coi margini della società, diventando strumento di una comprensione reciproca apparentemente inattuabile: «soltanto una sera che eravamo ubriachi io e un mio amico che conosceva il tedesco uno con cui ho lavorato all'Alemagna riuscimmo a fare un po' di casino. Uno suonava con la chitarra noi ubriachi ci mettemmo a cantare in tedesco cioè lui cantava in tedesco e io facevo solo casino».⁶⁸ Se poi «in Rabelais, il sangue si trasforma in vino, la battaglia cruenta e la morte atroce in allegro banchetto», poiché «*le battaglie sanguinose, gli smembramenti, le fiamme dei falò, le morti, le botte, i colpi, le ingiurie, le imprecazioni sono immersi nel "tempo gioioso" che dà la morte e la vita, che vieta a tutto ciò che è vecchio di perpetuarsi e non smette mai di generare ciò che è nuovo e giovane*»,⁶⁹ acquista significato la scena in cui il protagonista va a donare il sangue convinto che verrà ricompensato con dei soldi, facilmente tramutabili in cibo:

un mio amico mi aveva detto che facendosi tirare il sangue gli avevano dato tremilacinquecento lire. [...] allora io dissi al dottore Sentite mi servono dei soldi almeno mille lire. Perché? Perché non ho mangiato e ho fame. Ah lei non ha mangiato ci dispiace. Ma possiamo darle del caffè dei Buondi Motta.

⁶⁴ N. BALESTRINI, *Vogliamo tutto*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., p.46.

⁶⁵ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p.304.

⁶⁶ *Ivi*, p.306-307.

⁶⁷ *Ivi*, p.312.

⁶⁸ N. BALESTRINI, *Vogliamo tutto*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., p.23.

⁶⁹ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p.230.

/ In effetti sapevo che all'Avis il sangue si donava però credevo che se uno voleva glielo pagavano gli davano i soldi.

Ancora una volta, qui si scontrano la voce di Alfredo (che per un “sentito dire” popolare crede possibile tramutare il proprio sangue in cibo di cui nutrirsi) con la visione del mondo a cui egli è appena approdato e a cui si sente integralmente estraneo. Allo stesso modo, questo concetto di facile trasmutazione del fluido corporeo in nutrimento, appartenente a un sostrato di immagini popolari che formano il verbale segreto di cui gli operai-massa sono depositari (e che in quanto tale entra a far parte del bagaglio di attrezzi per la resistenza al potere, anche quando assume le forme di una vera e propria “biopolitica”), è evidente nella scena della visita preliminare per essere assunti in Fiat, dove è previsto l'esame delle urine e l'udienza presso quello che viene percepito come un «medico stregone»:⁷⁰ «di lì andammo in un'altra stanza dove l'infermiera ci dava un bicchiere in mano. C'erano soltanto due gabinetti per pisciarci dentro. Facemmo un cerchio e ci mettemmo a pisciare tutti quanti nel nostro bicchiere. Dicevamo che facevamo la birra e ridevamo».⁷¹

Infine, per quanto riguarda le immagini afferenti alla sfera che Bachtin definisce del “basso materiale-corporeo”, riguardanti le parti oscene del corpo, l'espletamento delle funzioni più basse della vitalità e le immagini scatologiche (che acquistano significato in quanto vengono accostate al sublime, dando vita alla dinamica dell'«abbassamento» tipico del realismo grottesco rabelaisiano), basterà qui citare la scena in cui, al culmine della rivolta di Corso Traiano, nelle ultime pagine del romanzo, la voce del protagonista affiora interrompendo la narrazione che ha raggiunto il maggior tono epico per dire: «io volevo solo fermarmi un attimo da qualche parte per cacare non ce la facevo più».⁷²

Il destino di Alfonso, che come abbiamo visto acquista progressivamente nella prima parte del libro tutti i tratti del “buffone carismatico” del Carnevale, sembra dunque quello di mutarsi in eroe della rivolta; e questo succederebbe probabilmente se fossimo nello schema del romanzo di formazione borghese. Eppure, qualcosa va a intaccare questo meccanismo; ed è l'epifania del collettivo (specificazione da intendersi tanto come soggettiva che come oggettiva) che si manifesta nella festa-rivolta.

La festa in fabbrica: portare il tempo dello svago nel tempio del lavoro

⁷⁰ N. BALESTRINI, *Vogliamo tutto*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., p.32.

⁷¹ *Ivi*, p.31.

⁷² *Ivi*, p.89.

L'equilibrata simmetria con cui Balestrini ha costruito il romanzo, tratteggiando in maniera progressiva la caratterizzazione del protagonista, fa sì che possiamo intravedere i primi segnali di una svolta significativa nel quarto dei dieci capitoli che compongono *Vogliamo tutto*. «Prima della Fiat politicamente ero un qualunquista» dice Alfonso, individuando da sé lo spartiacque della propria vicenda: «vedevo adesso alla Fiat gli studenti che davanti al cancello davano volantini. Che volevano parlare con gli operai. Il fatto mi sembrava un po' strano. Mi dicevo ma come. Questi che hanno il tempo libero per scopare e per divertirsi. Vengono davanti alla fabbrica che è la cosa più schifosa che c'è». ⁷³ Un'altra spia linguistica della cesura, consumatasi in un momento simile rivissuto da un'altra prospettiva, si ritrova in *incipit* del quinto capitolo: «tutto questo prima di conoscere i compagni fuori della porta». ⁷⁴ Ciò che inquieta il protagonista nella visione di questi studenti («pensavo alla fine che erano dei pazzi dei coglioni dei missionari») ⁷⁵ è il contatto che viene stabilirsi tra la fabbrica e il mondo «fuori della porta», esterno a essa: tra il mondo del lavoro e il mondo dello svago, attraverso le figure dei giovani. Come evidente nelle prime parole del quarto capitolo, però, non sono due spazi che vengono a collidere e a fondersi, ma due diverse concezioni del tempo; e sappiamo che la rivolta diventa epifania mitica proprio nel momento in cui si compie l'«intersezione del tempo mitico e del tempo storico, dell'eterno ritorno e dell'una volta per sempre», ⁷⁶ nel momento in cui si “spara agli orologi”, per riprendere l'immagine di Benjamin citata da Jesi.

Occorre pertanto ritornare a Turner, per comprendere bene cosa comporta in seno a una società la separazione di tempo del lavoro e tempo della festa (o meglio, più in generale, dello svago). Infatti, nelle società “preindustriali” come quella Ndembu non esiste una vera separazione di svago e lavoro: «nelle società “tribali”, “prealfabete”, “semplici” e “di piccole proporzioni”, il rito, e in una certa misura anche il mito, sono considerati “lavoro”», ⁷⁷ e dunque anche le feste sono concepite con la serietà che nella nostra società è attribuita al lavoro (un “lavoro sacro”). In effetti, come nota l'antropologo, «“liturgia” deriva dal greco *leos* o *laos*, “il popolo”, e da “*ergon*”, “lavoro” (imparentato con l'inglese antico *weorc* e con il tedesco *Werk*, dalla radice indoeuropea *wer-*, “fare, agire”)». ⁷⁸ Una differenza produttiva nell'ambito di queste società è semmai quella tra lavoro sacro e lavoro profano, non tra svago e lavoro.

⁷³ *Ivi*, p.30.

⁷⁴ *Ivi*, p.39.

⁷⁵ *Ivi*, p.30.

⁷⁶ F. JESI, *Spartakus*, cit., p.56.

⁷⁷ V. TURNER, *Dal rito al teatro*, cit., p.64.

⁷⁸ *Ivi*, p.65.

Nel contesto delle società industriali, è invece proprio quest'ultima distinzione a favorire lo sbocciare della creatività nelle fasi liminali dei riti di passaggio: «il predominio di questa capacità di variazione e di sperimentazione risulta in modo più chiaro in quelle società in cui esiste una netta demarcazione fra il *lavoro* e lo *svago*, e specialmente in tutte le società plasmate dalla rivoluzione industriale». ⁷⁹ In effetti, «la distinzione stessa fra “lavoro” e “gioco”, o meglio tra “lavoro” e “svago” (il quale comprende il gioco *sui generis* ma non si riduce ad esso)», è da concepirsi, secondo Turner, «come un prodotto della rivoluzione industriale», laddove «generi quali il mito e il rituale» sarebbero da intendere «come lavoro e gioco contemporaneamente, o almeno come attività culturali in cui lavoro e gioco stanno fra loro in un complesso rapporto di equilibrio»; ⁸⁰ tra queste attività l'antropologo inglese cita la “festa dei folli” medievale che è facilmente sovrapponibile alle festività carnevalesche studiate da Bachtin. Lavoro e svago, in questo ambito, sono in un rapporto di influenza reciproca, dal momento che «lo “svago” presuppone dunque il “lavoro”: è una fase di non-lavoro, o addirittura di “anti-lavoro”, nella vita di una persona che lavora [...]. Il lavoro è ora organizzato dall'industria in modo tale da essere separato dal “tempo libero”, che comprende, oltre allo svago, il soddisfacimento di bisogni personali come il mangiare, il dormire, la cura per la propria salute e il proprio aspetto, e anche l'adempimento dei doveri familiari, sociali, civici, politici e religiosi». ⁸¹

Per attribuire un significato epifanico al momento in cui svago e lavoro entrano in collisione nel romanzo, la nostra interpretazione deve continuare dunque a svilupparsi su un doppio binario: da una parte, il fenomeno “liminale” della rivolta sessantottesca raccontata da Balestrini, e dall'altro quello “liminoide” costituito dalle narrazioni medesime. Si tratta di quelle «azioni “liminoidi” dei generi di svago nelle società industriali» che per Turner possono «riacquistare il carattere di “lavoro”, benché abbiano la loro origine in un “tempo libero” separato arbitrariamente dall’“orario lavorativo” della volontà manageriale». In queste è rappresentata la nascita di un’«“antistruttura”» che «può generare e immagazzinare una molteplicità di modelli di vita alternativi, dalle utopie ai programmi, capaci di influenzare il comportamento di coloro che svolgono ruoli sociali e politici di primo piano (in posizione di potere oppure subalterna, che controllano il sistema dominante oppure ribellandosi ad esso), in direzione di un cambiamento radicale». ⁸² Lo svago in cui sorgono le nuove narrazioni e le nuove pratiche di lotta (il “gatto selvaggio”) è sì libera dagli obblighi istituzionali e dai ritmi forzati della fabbrica; ma allo stesso tempo è «libertà di trascendere le limitazioni imposte dalla struttura sociale, libertà di *giocare* [...] con idee, fantasie, parole (da Rabelais a Joyce e Samuel Beckett)»,

⁷⁹ *Ivi*, p.62.

⁸⁰ *Ivi*, p.66.

⁸¹ *Ivi*, p.73.

⁸² *Ivi*, p.68.

poiché «è potenzialmente in grado di liberare le capacità creative individuali o collettive, per criticare oppure per puntellare i valori della struttura sociale dominante» in un contesto in cui «lavoro e svago interagiscono, ogni singolo individuo partecipa a entrambi i domini, e i modi dell'organizzazione del lavoro influenzano le forme delle attività ricreative».⁸³ La letteratura balestriniana si configura pertanto come un fenomeno liminoide che racconta un fenomeno liminale – e, infatti, «nella liminalità è racchiuso il germe del liminoide», afferma Turner.⁸⁴

Se nelle società preindustriali «il gioco è una cosa seria, e deve mantenersi entro limiti ben precisi»,⁸⁵ nel momento in cui la rivoluzione industriale opera la scissione tra svago e lavoro – e, di conseguenza, tra liminale e liminoide – anche questa unione di svago e serietà si scinde, per cui «il fenomeno liminoide è pervaso di volere, quello liminale di dovere. L'uno è fatto tutto di gioco e di scelta, è divertimento, l'altro è una faccenda terribilmente seria, addirittura minacciosa, è tassativo, obbligatorio».⁸⁶ Alla fine del nostro percorso nella trilogia di Balestrini, vedremo gli effetti della serietà minacciosa di quel fenomeno liminale che è la rivolta, in cui prende vita un mito del Dovere che sottopone il militante nella sua individualità e solitudine alla sua dura legge, portandolo al sacrificio e mettendo così in atto una strategia di compensazione che chiude il cerchio del rituale.

In ogni caso, il primo contatto tra svago e lavoro è inizialmente sconcertante per Alfonso. Anche da un punto di vista strettamente semantico, il protagonista non comprende bene come si possa accostare il termine “festa” alla parola “lavoro”: «una volta andai al primo maggio. Io le feste del lavoro non le ho mai concepite. Ma che scherziamo la festa del lavoro. La festa dei lavoratori i lavoratori che si fanno festa. Non mi entrava nella testa cosa significava festa dei lavoratori o festa del lavoro. Non mi era mai entrato nella testa perché il lavoro doveva essere festeggiato».⁸⁷ Questo anche perché, come sottolinea Turner, «lo svago è prevalentemente un fenomeno urbano, tanto che quando il concetto di svago comincia a penetrare nelle società rurali è perché il lavoro agricolo tende verso un modo di organizzazione industriale, verso una “razionalizzazione”, e perché la vita rurale comincia ad essere permeata dai valori urbani legati alla industrializzazione»:⁸⁸ si tratta peraltro proprio della mutazione in atto nella società italiana del dopoguerra.

Quello che all'inizio appare solo come un accostamento perturbante e incomprensibile, mano a mano comincia a essere pensato come una possibile strategia di lotta politica: al primo maggio, che

⁸³ *Ivi*, pp.74-75.

⁸⁴ *Ivi*, p.86.

⁸⁵ *Ivi*, p.67.

⁸⁶ *Ivi*, p.84.

⁸⁷ N. BALESTRINI, *Vogliamo tutto*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., p.30.

⁸⁸ V. TURNER, *Dal rito al teatro*, cit., p.74.

non è percepito se non come «una festa insomma una fiera», Alfonso ascolta i sindacalisti che dicono «Compagni queste cose non le dobbiamo solo dire oggi in piazza. Ma le dobbiamo dire e fare anche domani nelle fabbriche. E io pensai bene questo qua c'ha ragione. È inutile fare festa casino solo quando de lo permettono di stare in piazza con la bandiera rossa. Questo lo dobbiamo fare anche in fabbrica». ⁸⁹ Così la lotta si incunea aprendo le porte del tempio del lavoro (la fabbrica) al tempo dello svago, per “sparare agli orologi” che scandiscono le fasi della produzione secondo i ritmi serrati della catena di montaggio: è la collisione operata tra tempo dello svago e tempo del lavoro che apre la breccia per l'epifania della rivolta.

L'episodio delle baruffe che costituisce il *casus belli* in avvio della fase rituale di separazione scaturisce proprio da questa collisione: «ce repusammo nu poco oggi ce ne iammo a fa' 'na iurnata 'e festa», dice Alfonso – significativamente in dialetto, lingua non ufficiale della fabbrica – ai suoi colleghi; e poi provoca questo scontro tra svago e lavoro, che apre uno squarcio da cui può scaturire la creatività liminoide delle pratiche di lotta. «Mi viene uno sprazzo di fantasia adesso entro nella Fiat col cartello», dice il protagonista con in mano un cartello con frasi di protesta che gli hanno dato «i compagni fuori della porta». Fare entrare nella fabbrica quel cartello significa abbattere simbolicamente le barriere tra il dentro e il fuori: «il primo guardione mi guarda sorpreso a bocca aperta. È la prima volta in vita sua che vede un cartello dentro la Fiat passare i cancelli legalmente col tesserino Fiat in mano. [...] No non si deve entrare con cose che non c'entrano col lavoro». La distinzione tra svago e lavoro viene dunque utilizzata polemicamente per scardinarne la logica: «e allora perché quello lì entra col Corriere dello Sport che cazzo c'entra il Corriere dello Sport col lavoro e cogli operai. Questo cartello qua almeno interessa agli operai quel giornale lì non interessa a nessuno». ⁹⁰

Portare la festa in fabbrica, far collidere il “dentro” e il “fuori”: questa è la strategia di lotta con cui Alfonso provoca la rottura del gruppo sociale nei confronti della struttura. Lo sconfinamento dello svago nel lavoro si concreta nei bisogni materiali del soggetto della lotta («era maggio c'era già caldo e volevo tornare giù a casa a farmi i bagni») e anche nel vestiario: «stavo così com'ero entrato nell'officina senza travestirmi. [...] Ero entrato così come stavo fuori sulla strada con le scarpe bianche pulite tutto acchittato. Ero entrato così dentro l'officina proprio deciso a non lavorare». ⁹¹ E la rottura col mondo del lavoro è rivendicata coscientemente, nel momento in cui, in un corteo interno, si intonano gli slogan: questi, lungi dall'essere i materiali prodotti da una macchina mitologica, vengono svuotati del loro significato originario e utilizzati solo ed esclusivamente per portare

⁸⁹ N. BALESTRINI, *Vogliamo tutto*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., pp. 30-31.

⁹⁰ *Ivi*, pp.40-41.

⁹¹ *Ivi*, p.42.

l'“esterno” dentro la fabbrica. Se infatti quelli politici vi manterrebbero comunque un legame – per quanto di opposizione –, vengono fatte irrompere nel tempio del lavoro anche sfere semantiche in tutto e per tutto attinenti allo svago:

Ma le cose più strane urlavamo che non c'entravano un cazzo. Le urlavamo per fare un momento di rottura urlavamo Mao Tze Tung Ho Ci Min Potere operaio. E altre cose che non erano legate a niente lì ma che ci piaceva di dirle.

Cose come Viva Gigi Riva Viva il Cagliari Viva la fica urlavamo. Volevamo urlare delle cose che non c'entravano niente con la Fiat con tutto quello che dovevamo fare lì dentro. Per questo tutti quanti gente che non sapeva per niente chi era Mao e Ho Ci Min gridavano Mao e Ho Ci Min. Perché non c'entravano un cazzo con la Fiat e gli andava bene.⁹²

Quando poi i sindacalisti tentano una mediazione, la dimensione stagionale, in tutto e per tutto liturgica – e dunque, come abbiamo visto, ancora legata etimologicamente all'idea del lavoro – dello sciopero viene nettamente rifiutata dagli operai, che rivendicano in favore di questa scelta anti-rituale i propri bisogni fisici immediati (ancora la sfera bachtiniana del materiale corporeo):

Compagni non bisogna lottare adesso. Le lotte le faremo in autunno insieme al resto della classe operaia insieme a tutti gli altri metalmeccanici. Adesso significa indebolire la lotta se ci scontriamo adesso come faremo poi a ottobre. Noi gli diciamo Le lotte bisogna farle adesso perché è ancora primavera e c'è ancora l'estate davanti. A ottobre ci serviranno i cappotti le scarpe ci servirà pagare il riscaldamento nelle case i libri dei figli per la scuola. Per cui l'operaio non può lottare d'inverno deve lottare d'estate. Perché d'estate può dormire pure all'aria aperta d'inverno no. E poi lo sapete che è in primavera che la Fiat ha più richiesta di produzione se fermiamo adesso freghiamo la Fiat che a ottobre non gliene importa più niente.⁹³

L'irruzione del tempo dello svago nel contesto lavorativo della fabbrica fa esplodere le contraddizioni e permette la rivolta: gli studenti che impiegano il tempo libero per volantinare non sono più incomprensibili, e diventano dunque i «compagni fuori della porta». In particolare, comincia poi a emergere nettamente quella che è la struttura gerarchica in cui è organizzato il lavoro alla Fiat di Mirafiori, contro cui si sta lentamente sviluppando in queste pagine (ma ancora non si è formato) un principio di antistruttura, una presa di coscienza degli operai-massa della loro collettiva

⁹² *Ivi*, p.43.

⁹³ *Ibidem*.

partecipazione a una forma di *communitas*. Per il momento esiste solo una nevrosi provocata dall'assetto strutturale, che frena temporaneamente l'adesione dei colleghi di Alfonso alla lotta:

Cos'è la nevrosi. Ogni operaio Fiat ha un numero di cancello un numero di corridoio un numero di spogliatoio un numero di armadietto un numero di officina un numero di linea un numero di operazioni da fare un numero di pezzi di macchina da fare. Insomma è tutto numeri la sua giornata alla Fiat è tutta articolata organizzata da questa serie di numeri che si vedono e da altri che non si vedono. Da una serie di cose numerate e obbligate. Stare lì dentro significa che come tu passi il cancello devi fare così col tesserino numerato poi devi fare quella scala numerata girando a destra poi quel corridoio numerato. E così via.

La ripartizione gerarchica è talmente introiettata dagli operai che essi la replicano nella loro quotidianità, mettendo in scena la struttura del tempo del lavoro anche in quegli ambiti della giornata che appartengono allo svago: «alla mensa per esempio. Automaticamente gli operai si scelgono i posti da sedere e i posti rimangono quelli poi per sempre. Mica si è organizzati lì alla mensa che tutti si devono sedere sempre allo stesso posto. Ma di fatto tu va a finire che ti siedi sempre allo stesso posto. Cioè è veramente un fatto scientifico questo è un fatto strano».⁹⁴ Così, a questo serve la personalità carismatica di Alfonso, con i suoi gesti sconsiderati e comicamente fuori misura, nel contesto di un rito di inversione: a scuotere gli altri operai da questo torpore infusogli dall'organizzazione strutturale, a riscattarli dalla nevrosi e a condurli alla lotta. Siamo ancora, pertanto, nei margini di un personaggio eroico, per quanto più simile a un "araldo" che non a un condottiero: la rivolta deve ancora scoppiare e concretarsi come epifania collettiva.

In effetti, finora Alfonso è ancora un individuo, un araldo della rivolta che con il suo fare buffonesco scatena una baruffa e dunque l'esplosione del tumulto nella fabbrica. Nelle ultime pagine della prima parte è ancora evidente il suo carisma, con cui trascina alla lotta i suoi compagni: picchia il capo dei guardioni dicendo «Non cacatemi il cazzo oggi si fa la lotta oggi andate a fa 'n culo tutti quanti» e scatenando così la reazione degli altri operai che emergono finalmente come *communitas*, nel segno dell'alterità restituita dalla similitudine esotizzante: «tutti gli operai che entravano un boato uhhhhh come quelle tribù arabe. Tutti quanti che mi applaudivano. Poi dicono Scappa dentro dà se no ti individuano. Scappai dentro e andai nello spogliatoio Compagni oggi si fa la lotta adesso andiamo tutti a fare un grande casino». La sua persona è però ancora distinta, confinata nella triplice figura di buffone/furfante/sciocco, e spicca ancora sugli altri per consapevolezza e volontà di lotta: «tutti quanti si sbiancarono in faccia. La cosa era troppo provocatoria per loro. Non avevano mai fatto

⁹⁴ *Ivi*, p.41.

delle lotte. Lì il sindacato non si faceva vedere mai. Pensavano Questo qua dove sbuca fuori questo pazzo che dice che dobbiamo fare la lotta. [...] Ma questi qua non ci andavano. Erano frustrati erano bloccati non capivano e andavano tutti alle linee. Perché c'avevano la nevrosi».⁹⁵ L'immaginario a cui si attinge è ancora quello della comicità carnevalesca («questo pazzo»); ancora non si è compiuto il passaggio dall'individuale al collettivo nella rivolta. Solo un'analisi della seconda parte di *Vogliamo tutto* permette dunque di rileggere tutto il romanzo come una delle espressioni più efficaci dell'epica nel secondo Novecento italiano.

Il personaggio collettivo: dal comico all'epico

Finora ci siamo soffermati sugli aspetti comici, non trascurabili dal punto di vista letterario e anche politico, come abbiamo visto, di *Vogliamo tutto*; eppure, sin dall'uscita di questo romanzo, è un coro plebiscitario quello della critica che riconosce nell'opera dello scrittore milanese la caratura di una grande poesia epica novecentesca. Anche senza arrivare a sostenere che «Nanni Balestrini è l'unico poeta epico del Novecento italiano»,⁹⁶ come fa Aldo Nove nel raccogliere i tre romanzi nella trilogia de *La Grande Rivolta* e ribadisce Franco Berardi,⁹⁷ di sicuro, al momento in cui scriviamo, «che Balestrini sia uno scrittore epico è ormai un dato acquisito»,⁹⁸ come riconosce lapidariamente Daniele Giglioli.

La forte riconoscibilità dell'epica di Balestrini è data da un'impostazione formale che riprende direttamente l'epica medievale: la suddivisione in unità narrative riconducibili alla “lassa” e l'utilizzo di espressioni formulari sono le spie più evidenti in superficie di questo riutilizzo che, riprendendo l'accostamento di Balestrini a Duchamp operato da Barilli, ha tutte le sembianze di un *ready-made* in cui l'autore «rimette in efficienza strutture arcaiche (come quelle dell'epica)».⁹⁹ Ciò fu riconosciuto da subito, in una delle prime recensioni di *Vogliamo tutto*, da Mario Spinella: il testo si fonda su una «costruzione a “lasse narrative”, a brevi capitoletti, o paragrafi; un'andatura “strofica”, che arieggia alla specifica forma epica della medievale “canzone di gesta” e, più in particolare, del suo capolavoro: la *Chanson de Roland*».¹⁰⁰ Ma se si può parlare, per questo romanzo, di un «resoconto epico delle

⁹⁵ *Ivi*, p.41.

⁹⁶ ALDO NOVE, in *Antologia critica*, in N. BALESTRINI, *La Grande Rivolta*, cit., p.355.

⁹⁷ F. BERARDI (BIFO), *Prefazione*, cit., p.5.

⁹⁸ D. GIGLIOLI, *Balestrini, o dell'epica pura*, in «Il Verri», n.66, febbraio 2018, pp.15-17, p.15.

⁹⁹ W. PEDULLÀ, *Il morbo di Basedow*, cit., p.137.

¹⁰⁰ MARIO SPINELLA, in *Antologia critica*, in N. BALESTRINI, *La Grande Rivolta*, cit., p.335.

battaglie sociali del proletariato metropolitano»,¹⁰¹ è soprattutto per i contenuti del racconto balestriniano e per l'adozione di determinati procedimenti narratologici, i quali, uniti ai peculiari procedimenti formali (più avvicinabili al senso che Šlovskij dava al termine), vanno a costituire il forte potenziale mitopoietico dell'opera che qui intendiamo analizzare. Balestrini infatti, assumendo «la violenza» come «tema d'elezione», «da una parte prende alla lettera i procedimenti dell'epos antico: l'anonimato dell'enunciazione, la soggettività collettiva, il respiro corale, lo sguardo impassibile su gioie e dolori. Dall'altra miscela il tutto con la più contemporanea delle tecniche, il montaggio, combinando e alternando un flusso narrativo continuo – senza punteggiatura, scandito da lasse di lunghezza analoga – testimonianze dirette, frammenti giornalistici, documenti ufficiali».¹⁰²

Dal punto di vista contenutistico, questa violenza è sempre inquadrata nel flusso della storia: non si tratta però del flusso continuo dello storicismo, ma una corrente elettrica fatta di cortocircuiti che sono i momenti in cui l'azione delle classi rivoluzionarie scardina il *continuum* storico secondo Benjamin – la rivolta come epifania del mito, avrebbe detto Jesi. Esiste dunque, come nell'epica antica, un rapporto trasfigurato della narrazione con la storia; ciò che cambia è la distanza temporale tra il narrato e il vissuto storico (caratteristica che rende particolarmente interessante quest'opera per il presente studio) e l'immersione dell'autore nei fatti che canta. Nota infatti Cortellessa, coniatore del termine “romanzo controstorico” per l'opera del poeta milanese, che «il *corpus* poetico-narrativo di Balestrini è fra le poche opere novecentesche – non solo italiane – che pongano al proprio centro la Storia *proprio mentre questa si produce*».¹⁰³ La postura dell'autore armato di registratore che combina l'oralità di Alfonso con volantini e altri materiali (mitologici) della lotta operaia, è una delle peculiarità di questa canzone epica che «differentemente dall'epica tradizionale [...], che canta il racconto delle Origini in toni favolosi proprio perché l'aedo si pone a grande distanza dagli avvenimenti, [...] viene scritta “in diretta” e prende allora, piuttosto, i temi della *cronaca*».

Ma, al di là delle adozioni formali e del rapporto con la storia, ciò che più interessa in questa sede dell'epica balestriniana è una delle caratteristiche che l'autore, fornendo da sé una chiave di lettura poi riconosciuta da una critica unanime, ha sottolineato in un'intervista riportata da Cortellessa: «l'ho visto come un romanzo epico», dice Balestrini di *Vogliamo tutto* nel 2009: «mentre nel romanzo borghese l'eroe è il diverso dagli altri, che lotta per affermare la propria individualità, qui l'eroe è un eroe collettivo, che rappresenta una lotta collettiva [...]. Ho cercato di raccontare una storia come quelle dei poemi epici, fatte di lotte, di battaglie e di eroi, ma risolta nel quotidiano delle lotte

¹⁰¹ F. BERARDI (BIFO), in N. BALESTRINI, *La Grande Rivolta*, cit., p.341.

¹⁰² D. GIGLIOLI, *Balestrini, o dell'epica pura*, cit., p.16.

¹⁰³ A. CORTELLESA, *Balestrini, o del romanzo controstorico*, in N. BALESTRINI, *La violenza illustrata*, Roma, DeriveApprodi, 2001, pp.126-141, p.126.

dell’“operaio massa”. Con una struttura verbale basata su regole formali, come avviene nei poemi». ¹⁰⁴ Abbiamo infatti finora parlato di Alfonso come di un personaggio individualizzato nella sua comicità, che spicca sulla massa degli altri operai per carisma e attitudine alla ribellione; ma, per comprendere il potenziale mitopoietico del racconto balestriniano della separazione rituale, dobbiamo considerare sopra ogni cosa l’evoluzione del protagonista che porta con sé la trasfigurazione dell’opera tutta, dai procedimenti narratologici fino al linguaggio: per dirla con Pedullà, per esempio, «*Vogliamo tutto* è innanzitutto la storia di un linguaggio che passa dalla fase picaresca e ribelle di un divertito rinunciatario individualismo all’uniforme ma prepotente (e potente) lingua collettiva degli slogan». ¹⁰⁵ Dobbiamo comprendere insomma come Balestrini, nel romanzo del 1972, passa dal comico all’epico.

Il passaggio chiave si trova nel settimo capitolo, intitolato *I compagni*, che non a caso è l’unico del libro con un titolo declinato al plurale. Alla fine del capitolo precedente (*Il salario*, ricco di citazioni da volantini rivendicativi delle lotte operaie) il narratore passa significativamente dalla prima persona a una prospettiva esterna e a una voce onnisciente, a un andamento cronachistico; tant’è che l’episodio della baruffa che scatena la rivolta, raccontata dallo stesso Alfonso, viene rivista da un’altra angolatura: «Giovedì 29 maggio. Un giovane operaio meridionale ha tentato di entrare con un cartello. I guardiani glielo hanno impedito e ne è nato uno scontro». ¹⁰⁶ Quando l’azione di Alfonso dà luogo a un’ondata di scioperi – scatena cioè la crisi – ciò che assume più valore per la dinamica mitopoietica del romanzo è la consapevolezza acquisita dal protagonista:

E lì finalmente ebbi la soddisfazione di scoprire che le cose che pensavo io da anni da quando lavoravo le cose che credevo essere solo io a pensarle le pensavamo tutti. E che noi eravamo veramente tutti la stessa cosa. Che differenza c’era tra me e un altro operaio? Che differenza ci poteva essere? Che magari quello pesava di più era più alto o più basso c’aveva il vestito di un altro colore o non so.

Ma la cosa che non aveva differenza era la nostra volontà la nostra logica la nostra scoperta che il lavoro è l’unico nemico l’unica malattia. Era l’odio che avevamo tutti quanti per questo lavoro e per i padroni che ci obbligavano a farlo. Era per questo che tutti stavamo incazzati era per questo che quando non scioperavamo ci mettevamo in mutua. Per evitare quella galera dove ci portavano via la nostra libertà e la nostra forza tutti i giorni. Questi pensieri che io facevo da molto tempo per cazzi miei finalmente vedevo che erano quello che tutti pensavano e dicevano. E le lotte che fino allora facevo per cazzi miei contro il lavoro avevo visto che erano lotte che tutti noi potevamo farle insieme e così vincerle. ¹⁰⁷

¹⁰⁴ *Ivi*, p.127.

¹⁰⁵ W. PEDULLÀ, *Il morbo di Basedow*, cit., p.133.

¹⁰⁶ N. BALESTRINI, *Vogliamo tutto*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., p.53.

¹⁰⁷ *Ivi*, pp.55-56.

La nuova consapevolezza di Alfonso non è altro che il prodotto della rivolta, che conferisce alla *communitas* in un lampo fatidico l'epifania del proprio essere collettivo, in opposizione alle gerarchie quotidiane in seno alla struttura sociale che generano le battaglie private combattute da ciascuno ogni giorno; e questa consapevolezza genera in primo luogo una *koinè* linguistica, una lingua comune a tutti gli sfruttati:

a volte non ci si capisce e non ci si mette d'accordo perché uno è abituato a parlare in un modo e uno in un altro. Chi è abituato a parlare da cristiano chi da sottoproletario chi da borghese. Però finalmente nei fatti nel fatto che avevamo fatto la lotta potevamo parlare tutti allo stesso modo. Scoprire che avevamo tutti gli stessi bisogni le stesse necessità. E questi stessi bisogni e necessità facevano che eravamo tutti uguali nella lotta che dovevamo lottare tutti per queste stesse cose.

La riunione che segue lo scoppio della crisi, in cui la *communitas* cerca di organizzare la lotta collettivamente, è il momento in cui a tale comunanza di linguaggio e di esperienza si sovrappone la netta percezione epifanica di un legame di fratellanza tra il protagonista e gli altri operai. Nel momento in cui a questa lingua di tutti si aggiungono un'esperienza e delle prassi di lotta condivise, quelli che prima erano colleghi assumono il rango di "compagni" (si noti l'anafora del termine che dà il titolo al capitolo), e si forma la comunità antistrutturale:

e appena un compagno parlava e diceva quello che era successo nella sua linea e come lui aveva fatto per convincere gli altri a partecipare al corteo allo sciopero all'assemblea come spiegava sti fatti immediatamente questo compagno che non avevo mai visto mi diventava simpatico. Diventava uno che era come se lo conoscevo da sempre. Diventava come un fratello non so come dire. Diventava un compagno. Lo scopri ecco il compagno quello che ha fatto le mie stesse cose. E l'unico modo per vedere che la pensiamo tutti allo stesso modo è di fare le stesse cose.¹⁰⁸

Il parlare comune (particolarmente evidente nel penultimo capitolo, *L'assemblea*, dove Balestrini riporta il parlato di diversi operai e militanti intervenuti a un'assemblea organizzativa del grande sciopero che precedette la rivolta di Corso Traiano), unito al sentimento collettivo descritto in queste pagine, illumina sul fatto che dunque la voce narrante di Alfonso non è mai stata l'espressione di una individualità spiccata, ma in tutto e per tutto un coro, una collettività rappresa in un unico personaggio. E del resto, il nome di Alfonso con cui lo abbiamo indicato finora non è desumibile dal

¹⁰⁸ *Ivi*, p.56.

romanzo, se non da paratesti come la dedica («*A Alfonso*») e le interviste in cui l'autore ha dato questo nome all'operaio della Fiat da lui registrato per comporre il romanzo.

Il passaggio dal comico all'epico si compie pertanto nel momento in cui si fa evidente che il protagonista è un personaggio collettivo. Balestrini fin dalla *Conferenza per un romanzo* ha sempre parlato della sua opera come di un'«operazione forzata di tipizzare nella storia, nelle esperienze di un unico personaggio, tutto il comportamento di quello strato sociale che è stato definito l'operaio-massa».¹⁰⁹ Nell'atto paratestuale di propaganda costituito da questa conferenza, tenuta in diverse presentazioni di poco seguenti l'uscita del libro, l'autore insistette proprio su questo punto, indicando egli stesso la chiave di volta della vicenda nell'acquisizione di una coscienza collettiva da parte del protagonista. Se fino all'approdo a Mirafiori «le caratteristiche del personaggio sono tutte ancora individuali», infatti, «è quando arriva alla Fiat che comincia ad accorgersi dei grossi fatti collettivi»;¹¹⁰ da lì in poi «parte la dimensione collettiva, che è l'unica dimensione che gli permette di affrontare, di scontrarsi direttamente e per davvero con la fabbrica». Così, «da questo momento finisce la sua storia individuale. Da quando lui capisce tutto questo, la sua storia diventa la storia collettiva della classe operaia»;¹¹¹ e al mutamento del personaggio (che è in realtà l'emersione di una sua qualità costitutiva rimasta fino a quel momento puro potenziale) segue un mutamento nello stile del romanzo, o quantomeno nella natura dei materiali mitologici utilizzati per assemblarlo: «il linguaggio diventa quello delle lotte, quello propriamente delle lotte: i volantini, i capannelli, le assemblee».¹¹²

Questa natura collettiva del personaggio non contraddice ciò che abbiamo detto finora, dipingendo Alfonso come una figura apparentemente isolata dagli altri per qualità, carismatico buffone e araldo della rivolta in quanto fautore materiale della breccia tra verbale pubblico e verbale segreto: come afferma Scott, infatti, «insistere sull'importanza del verbale segreto nella produzione sociale del carisma mi sembra serva a ripristinare quel senso di reciprocità che il termine porta con sé», ossia il fatto che «come i sociologi amano sottolineare, il carattere relazionale del carisma implica che se qualcuno “ha carisma” è perché gli altri glielo attribuiscono».¹¹³ Quindi, nella costruzione del personaggio, anche più che nelle appariscenti strutture formali, Balestrini ha davvero ripreso direttamente l'epica medievale e rinascimentale: come ricorda la studiosa di epica italiana Claudia Boscolo, «la funzione dell'eroe epico è principalmente quella di incarnare una causa. Quando Orlando

¹⁰⁹ N. BALESTRINI, *Prendiamoci tutto*, cit., p.163.

¹¹⁰ *Ivi*, p.169.

¹¹¹ *Ivi*, p.170.

¹¹² *Ivi*, p.171.

¹¹³ J. C. SCOTT, *op. cit.*, p.289.

abbandona il campo di Carlo Magno, o si distrae, o impazzisce, insomma non c'è, il suo spirito resta, la moltitudine, o chi c'è, porta avanti quello che lui rappresenta. In ultima analisi, è un'icona, un mito, un veicolo per un'ideologia precisa. Questo è lo spirito epico».¹¹⁴

In effetti, anche nel momento della battaglia di Corso Traiano, non è importante che il personaggio sia al centro dell'azione: «io non riuscivo ad avvicinarmi al centro della mischia dove si combatteva coi poliziotti», «io non riuscii mai a raggiungere il centro dello scontro dove ci si batteva duramente», «non riuscii a vedere molto»,¹¹⁵ racconta Alfonso. Ma non importa; ciò che importa è lo spirito che incarna. E un tale «spirito epico» (descritto da Boscolo come spirito della «moltitudine», un termine ripreso dalle teorizzazioni successive di un padre dell'operaismo come Toni Negri),¹¹⁶ per cui il personaggio apparentemente eroico si fa portatore delle istanze di un verbale collettivo, è un fatto espressamente politico, soprattutto nelle declinazioni italiane del genere: «l'epica italiana ha accolto nei secoli diverse esigenze estetiche e contenutistiche, spesso si è fatta contenitore di questioni di etica sociale, di responsabilità, di scelte. In altre parole, è stata in passato, e continua evidentemente ad essere, il genere politico per antonomasia».¹¹⁷ Anche da un punto di vista antropologico, Turner affermava che «alcuni generi, in particolare l'epica, servono da paradigmi che informano l'azione di importanti leader politici [...] fornendo loro lo stile, la direzione, e a volte costringendoli subliminalmente a compiere una determinata serie d'azioni in una importante crisi collettiva, in tal modo segnando le loro vite».¹¹⁸

Del resto, in un'intervista del 2016, lo stesso Balestrini metteva in stretta connessione i due aspetti: «I am interested in collective characters», ha affermato a Rachel Kushner di «The Nation»; «the collective character struggles politically, together with others like him, in order to transform society. Thus his own story becomes an epic story».¹¹⁹ In questo modo, il personaggio collettivo – generato peraltro non da un atto di pura creatività da parte di un autore geniale ma da assemblaggi di materiale disomogeneo già dato – diventa il tentativo di sottrarre l'opera di Balestrini alla dimensione

¹¹⁴ CLAUDIA BOSCOLO, *Scardinare il postmoderno: etica e metastoria nel New Italian Epic*, in «Carmilla», 29 aprile 2008, <<https://www.carmillaonline.com/2008/04/29/scardinare-il-postmoderno-etica-e-metastoria-nel-new-italian-epic>> (6 maggio 2018).

¹¹⁵ N. BALESTRINI, *Vogliamo tutto*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., pp.87, 89 e 90.

¹¹⁶ Cfr. MICHAEL HARDT, TONI NEGRI, *Moltitudine. Guerra e democrazia nel nuovo ordine imperiale*, Milano, Rizzoli, 2004.

¹¹⁷ C. BOSCOLO, *op. cit.*

¹¹⁸ V. TURNER, *Dal rito al teatro*, cit., pp.134-135.

¹¹⁹ RACHEL KUSHNER, *I am interested in collective characters. An interview with Nanni Balestrini*, in «The Nation», 17 novembre 2016, <<https://www.thenation.com/article/i-am-interested-in-collective-characters-an-interview-with-nanni-balestrini/>> (6 maggio 2018).

individuale tipica del fenomeno liminoide, che come abbiamo visto contribuisce a disinnescare il potenziale di conflitto sociale.

L'epica medievale e rinascimentale, però, si può effettivamente ricondurre all'espressione del verbale pubblico, nel senso scottiano di «*autoritratto* delle élite dominanti»: basti pensare alle dediche rivolte al Signore che si fa mecenate e alle linee narrative dei cicli epici che servono all'autore solo per raccontare la discendenza dei dominanti protettori da un eroe antico ed esemplare per virtù, dall'*Eneide* alla *Gerusalemme liberata*. L'epica balestriniana inverte invece diametralmente questo rapporto: l'eroe anonimamente collettivo, ben lungi da fornire alle élites padronali un ritratto secondo il loro desiderio, si fa portavoce al contrario del verbale segreto degli sfruttati, causando quel cortocircuito che Scott ha definito "Saturnali del potere", e fornendo ai subalterni il momento mitico e fondazionale di un'Origine (la nascita dell'Autonomia operaia). Se Cortellessa ha parlato di "romanzo contro-storico", in questa sede si potrebbe parlare di un'epica rovesciata, di un'epica "dal basso".

Solo comprendendo il fatto che quella di Alfonso è stata una voce collettiva fin dall'inizio del romanzo si possono sciogliere quelle che all'uscita del libro furono additate, da Borghello per esempio, come «contraddizioni politiche e letterarie».¹²⁰ Il problema riscontrato dallo studioso risiede nel contrasto tra la coerenza interna della prima parte del libro (il cui tono «è più quello di un'allegria avventura che di una battaglia sindacale o ideologica»)¹²¹ e la seconda, nella quale «linguaggio e stile cambiano bruscamente: dallo sforzo di aderenza ostinata al parlato (con le sue ripetizioni, le irregolarità, le disarmonie), con il ricorrere puntualizzante del topico intercalare "cazzo" e "casino", si passa a un tono tecnico, ultraspecialistico, in qualche modo iniziatico, che è quello tipico dei fogli di agitazione dei gruppi operaisti». In realtà, questa «frattura macroscopica e insanabile» è data dal cambio nell'utilizzo dei materiali mitologici, per cui la seconda parte «riecheggia volantini, tatze bao, comizi volanti, slogan e sembra tratta di peso da "Potere operaio"». Borghello taccia di scarsa credibilità questa svolta improvvisa, in cui «la rabbia del protagonista si sarebbe, per così dire, "sciolta" nell'abbraccio movimentistico di queste formazioni»,¹²² e si chiede polemicamente: «sono bastate poche settimane di "mistico" contatto con le avanguardie perché un operaio qualunque diventi un modello di rivoluzionario che pensa solo alla lotta di classe?».¹²³ Se in effetti il tono pseudo-mistico e iniziatico del linguaggio gruppettaro, ben evidenziato dal critico, costituisce un problema del funzionamento della macchina mitologica con le conseguenze nefaste che vedremo più

¹²⁰ G. BORGHELLO, *Ipotesi per una letteratura politica*, in ID., *Linea rossa*, cit., pp.123-197, p.136.

¹²¹ *Ivi*, p.139.

¹²² *Ivi*, p.142.

¹²³ *Ivi*, p.143

avanti, va sottolineato che il cambio brusco con cui Balestrini racconta questa svolta è la modalità selezionata dall'autore per rendere il carattere epifanico della rivolta, l'istante folgorante della realizzazione di sé come parte di una comunità in lotta. Tutte queste critiche sono poi possibilmente ridimensionate dal fatto che il personaggio, la cui voce narrante in realtà non sparisce del tutto ma anzi è fondamentale nelle ultime pagine, non va considerato come un individuo che si evolve, ma come la voce di una collettività che mano a mano assume coscienza di sé stessa.

Si realizza così, nel romanzo, la rappresentazione diretta della rivolta come era concepita in *Spartakus* di Furio Jesi. Se infatti, come spiega Andrea Cavalletti, per il mitologo torinese «la distruzione dei simboli del dominio è l'istante di libertà e la folgorazione di conoscenza di ogni rivolta»,¹²⁴ la tensione distruttiva già presente in *nuce* nel primo romanzo di Balestrini, combinatorio e superficialmente apolitico, si incanala interamente nel corso della presa di coscienza di Alfonso: «il messaggio di distruzione che in *Tristano* era la conseguenza nascosta, fuori del libro, ma irriducibile di un ridicolo che non risparmiava nessuna parola o idea o forma del sistema, compresa l'opposizione progressista», afferma Pedullà, «in *Vogliamo tutto* si manifesta con energica eloquenza, persino con intenzionale retorica, e nutre l'epica della battaglia combattuta dagli operai torinesi contro la polizia». ¹²⁵ Come, per esempio, quando il protagonista e i suoi colleghi si rendono conto che annientare il capitalismo incarnato nel mostro Fiat è l'unica via di scampo per non essere annientati da esso: «l'unica cosa per ottenere tutto per soddisfare i bisogni e i desideri senza distruggerti era distruggere questo sistema del lavoro dei padroni così come funzionava. E soprattutto distruggerlo qui alla Fiat in questa fabbrica enorme con tanti di questi operai». ¹²⁶

Ma l'atto di distruzione fondamentale, nella teoria jesiana, rimane “sparare agli orologi”, scardinare il *continuum* temporale della storia, che per la classe operaia sfruttata significa soprattutto rifiutare il tempo del lavoro imposto dai padroni, serratamente scandito dalle regole del taylorismo: «la linea prima andava a 1'50". Poi a 1'40". Dopo la fermata si è scesi a 1' netto. I tempi li stabilisce sempre il padrone. Officina 58 categoria ritmi paga. Questi sono gli obiettivi da seguire. Il delegato di cottimo non serve a niente. I ritmi li riduciamo noi». ¹²⁷ In questa azione di riappropriazione del tempo da parte della classe rivoluzionaria trova sfogo anche la creatività propria della fase liminale secondo Turner, tradotta in pratiche di sabotaggio: «allora noi cosa facciamo allora noi la macchina al posto di guidarla la spostiamo a mano dalle linee in quattro», raccontano gli operai addetti al parcheggio delle auto prodotte nei piazzali della fabbrica, i quali protestano poiché, pur guidando i

¹²⁴ A. CAVALLETTI, *Leggere «Spartakus»*, in F. JESI, *Spartakus*, cit., pp. VII-XXVIII, p. XX.

¹²⁵ W. PEDULLÀ, *Il morbo di Basedow*, cit., p. 123.

¹²⁶ N. BALESTRINI, *Vogliamo tutto*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., p. 55.

¹²⁷ *Ivi*, p. 59.

veicoli, non hanno la paga da autisti ma solo di addetti allo spostamento materiali; «e così intasiamo le linee che si devono fermare e così blocchiamo tutto. / Venivano fuori un sacco di idee su come portare avanti la lotta dai compagni». ¹²⁸

Rifiutando il tempo del lavoro, che non è altro che il tempo dello sfruttamento, davvero tutto ciò che avviene sembra avvenire per sempre, come durante i giorni dell'insurrezione spartachista. È l'irruzione del tempo mitico nel flusso storico, quell'epifania di cui Alfonso e i suoi compagni, nel momento in cui si costituiscono come collettività in lotta, hanno una netta percezione: «l'impressione che avevano tutti gli operai era che fosse una grande fase dello scontro tra noi e i padroni una fase decisiva. Si sentiva nell'aria questa coscienza che c'era». ¹²⁹ Così, allo slogan che dà il titolo al romanzo, si aggiunge un avverbio di tempo il quale rende l'idea che il fluire della storia, quella teleologia progressista cui si affidano ancora i sindacati, sia stato decisamente interrotto: «tutto questo lo vogliamo subito. Tutto questo non è contrattabile. Tutto questo non è un anticipo sui contratti. Non vogliamo i ritmi del padrone». ¹³⁰ Tutti questi contatti, a cavallo tra teoria politica, analisi simbolica e rappresentazione letteraria, rendono quasi incredibile che non ci sia stato un travaso diretto tra il testo di Jesi (composto nel 1969 ma pubblicato solo nel 2000) e l'opera di Balestrini.

Nel decimo e ultimo capitolo, *L'insurrezione*, le lasse mettono in scena la Roncisvalle degli operai-massa, la rivolta di Corso Traiano. Ritorna la prima persona singolare, ritorna l'utilizzo del pronome Io da parte della voce narrante, che con la confusione dei tempi verbali («ci lanciamo [...] finché non scapparono») ¹³¹ restituisce il disordine del campo di battaglia. Ma quello che si compie a Torino è l'atto gioioso e fondazionale di una decisiva presa di coscienza collettiva: «adesso la cosa che più li faceva muovere più che la rabbia era la gioia. La gioia di essere finalmente forti. Di scoprire che ste esigenze che avevano sta lotta che facevano erano le esigenze di tutti era la lotta di tutti [...] Eravamo tutti come pazzi di gioia». ¹³² Come da tradizione epica, la battaglia prevede capovolgimenti di fronte e di sorte, la violenza e persino l'elemento del fuoco a dominare la scena. Ma alla fine dei tre giorni, le forze della natura incorniciano la fine dello scontro, arridendo ad Alfonso e ai suoi compagni: «era quasi l'alba c'era un grande sole rosso bellissimo che stava venendo su. Eravamo stanchissimi sfiniti. Per questa volta bastava. Scendemmo giù e ce ne tornammo a casa». ¹³³ Sembra una ritirata strategica, il sacrificio del contingente di Orlando che non può che preludere alla vittoria definitiva di Carlo

¹²⁸ *Ivi*, p.60.

¹²⁹ *Ivi*, p.60.

¹³⁰ *Ivi*, p.64.

¹³¹ *Ivi*, p.89.

¹³² *Ivi*, p.87.

¹³³ *Ivi*, p.90.

Magno; così suggerisce il presagio naturale dell'alba che sorge, del tradizionale sol dell'avvenire che saluta il ritorno a casa dei paladini-operai, e sembra promettere una riscossa successiva una volta per tutte, pur senza il sacrificio di un condottiero. Ma è solo perché *Vogliamo tutto*, il racconto dell'atto violento di separazione rituale degli operai-massa, fu composto nel pieno di quelle lotte, e non, come i successivi romanzi scritti nel segno della liminalità e del sacrificio, nei tardi anni Ottanta del "riflusso", quando ormai il sorgere del sole non poteva che significare il ritorno in fabbrica, una volta chiuso il circolo del rituale.

Altri esempi di tensione tra singolo e collettività: Luciano Bianciardi, Fabrizio De André e Giorgio Cesarano

Al di là dei rapporti tra il tono comico e il tono epico, e delle evoluzioni di uno nell'altro all'interno del romanzo, la tensione tra singolo e collettività nella lotta per la giustizia sociale attraversa, da ben prima di Balestrini, la letteratura sessantottesca e pre-sessantottesca: il personaggio collettivo e l'epica di *Vogliamo tutto* possono dunque essere letti come sintesi dialettica, come lo scioglimento di un enigma di prassi politica e letteraria messo in evidenza da alcune scritture precedenti. Pensiamo per esempio al "profetico" Luciano Bianciardi, il cui romanzo *La vita agra* è pubblicato un decennio prima di quello di Balestrini (1962). In quello stesso periodo di boom economico, brodo di coltura del Sessantotto, in cui si cominciano a intensificare le migrazioni interne che contribuiranno alla nascita dell'operaio-massa, capire come organizzarsi praticamente in una lotta per la giustizia sociale è un problema di non poco conto: ancora non esiste se non il presagio di una *communitas* nascente, e le uniche possibilità in questo senso sono incanalate dalle gerarchie e dalle prassi riformiste del Partito Comunista e del sindacato. Il protagonista del romanzo, tutt'altro che un operaio-massa per formazione e pratica di quel *Lavoro culturale* che dà il titolo a un altro romanzo della "trilogia della rabbia", migra nella grande città (Milano e non Torino) per vendicare la morte di un gruppo di minatori grossetani dovuta a un'esplosione in uno dei pozzi. Ma il suo progetto di distruggere o in alternativa far occupare da sottoproletari il «mostruoso torracchione» dell'azienda sfruttatrice dei lavoratori non può che apparire come la velleità di un anarchico, non come espressione spontaneistica di una collettività che sceglie il conflitto sociale: siamo ancora in tutto e per tutto in un clima pre-sessantottesco.

Così, la sua rabbia solitaria dapprima si scontra con le strutture rappresentative degli strati più deboli, incarnate dal personaggio de «la vedova Viganò, che la pensava come me e lavorava proprio dentro alla cittadella»¹³⁴ dove si trova la sede dell'azienda obiettivo dell'attentato. Questa gli rinfaccia

¹³⁴ L. BIANCIARDI, *La vita agra*, Milano, Bompiani, 1995, p.49.

quella mancanza di progettualità che è propria della rivolta: «la Viganò si divertiva a sentire i miei discorsi, ma quando poi capì che dicevo sul serio, che veramente pensavo a uno scoppio di grisù, e in linea subordinata a una occupazione forzata dell'edificio, con grande pazienza si mise a spiegarmi che questo era un atteggiamento opportunistico». ¹³⁵ Alla risposta dell'*alter ego* dell'autore, che rivendica il suo gesto come rappresentativo dei lavoratori sfruttati a morte, la Viganò contesta rimandando la lotta ai luoghi deputati dalla linea togliattiana del PCI post-Resistenza, ossia le strutture di rappresentanza democratica e i luoghi di battaglia sindacale:

“[...] se lo fai tu affermi una tua linea individuale, una tua ideologia personale, contro quella del partito, e sei un deviazionista, un opportunist.”

“E allora cosa dobbiamo fare?”

“Come, lo chiedi a me? Mi sembra chiaro: condurre insieme la lotta comune, giorno per giorno. Eh, se tutto si risolvesse con uno scoppio, sarebbe comodo. L'epoca degli anarchici è finita, tu lo sai meglio di me, storicamente superata. Del resto i colpi di mano isolati non hanno mai dato nessun frutto. Oggi la lotta è delle masse. In parlamento, sui luoghi di lavoro, ognuno al suo posto”. ¹³⁶

Più avanti nel romanzo troviamo inoltre una scena che fa da specchio alla presa di coscienza del protagonista di *Vogliamo tutto*: l'*alter ego* di Bianciardi si rende conto dell'inutilità dell'azione individuale, e della scarsa efficacia simbolica e concreta di un gesto che non sia espressione di una comunità in lotta ma pura velleità eroica individuale, con ansia di martirio. Questa illuminazione giunge significativamente nel momento in cui, trasferendosi nella periferia della metropoli, il protagonista de *La vita agra* entra in contatto non più con i *bohemiens* milanesi, bensì con gli strati più popolari; si immerge insomma in quei luoghi di produzione del verbale segreto che tanto aggradavano l'Alfonso di Balestrini: «e a guardare bene questo trasloco in periferia, nonché allontanarci ci avvicinava alla città», dice, perché «non si capisce Parigi standosene abbarbicato a Montmartre, né Londra abitando a Chelsea. Così non si capisce questa città ruotando attorno alla cittadella guercia, dove il capocellula fa il parrucchiere per cani e i compagni» – termine chiave della svolta dell'operaio-massa – «sono così spaiati e balordi». ¹³⁷ Anche nel caso di Bianciardi ci troviamo dunque di fronte all'epifania della *communitas* dei subalterni; ma il protagonista vi assiste senza sentirsene parte, come un individuo distaccato, e capisce che proprio da questa distanza deriva l'insensatezza del suo gesto di violenza. Questa epifania promette una rivolta futura – qui risiede la

¹³⁵ *Ivi*, p.50.

¹³⁶ *Ivi*, p.51.

¹³⁷ *Ivi*, p.94.

“profezia” bianciardiana – e allo stesso tempo nega la validità dell’atto terroristico progettato dal protagonista:

di qui sarebbe nata la solidarietà, di qui il modo della riscossa, un milione e mezzo di formiche umane da stringere e scatenare contro i torracchioni del centro, contro i padroni mori e timbergeccchi, contro i loro critici tirapiedi, e fare piazza pulita d’ogni ingiustizia, d’ogni sporcizia, d’ogni nequizia.

Adesso capivo che sarebbe stato inutile e sciocco far esplodere io da solo – o con l’aiuto di Anna e di pochi altri specialisti – la cittadella del sopruso, della piccozza e dell’alambicco. No, bisognava allearsi con la folla del mattino, starci dentro, comprenderla, amarla, e poi un giorno sotto, tutti insieme.¹³⁸

Ma, come abbiamo visto, il suo progetto di riscossa si dissolverà rapidamente nella metropoli milanese, soffocato dalle necessità quotidiane e perso nella spirale delle condizioni precarie del lavoro culturale in cui egli s’immerge. Dunque, il personaggio di Bianciardi rimane confinato nelle battaglie individuali di tutti i giorni di cui parlava Jesi, e per lui non si realizza la fulminea autorealizzazione in una *communitas* in lotta; sarebbe a dire, la possibilità della rivolta non si verifica (e difatti più di un lustro manca ancora all’esplosione del Sessantotto).

Un simile discorso si può fare per il successivo *I giorni del dissenso* (1968) di Giorgio Cesarano (1928-1975), che, ambientato sempre a Milano e raccontato sempre attraverso la voce di chi svolge il proprio ufficio nei ranghi del *Lavoro culturale*, racconta quasi in diretta le mobilitazioni studentesche dell’anno fatidico. Il romanzo, diviso in due parti, è scritto sotto forma di diario, e in effetti è la traduzione editoriale dell’esperienza personale della partecipazione dell’autore ai moti studenteschi. Ciò che prevale, però, è un senso di estraneità, che si fa metafora del dubbio del ceto intellettuale progressista su come posizionarsi ed eventualmente prendere parte alla rivolta: il protagonista-autore (nato nel 1928 e quindi quarantenne all’epoca dei fatti) non assume la lucida postura critica di un Pasolini o di un Calvino, ma soffre per questa frattura tra l’empatia politica con le lotte degli studenti e il sentimento di essere tuttavia uno straniero in mezzo a loro. «Cesarano vive in prima persona e con partecipazione la crisi dell’intellettuale alla ricerca di una sua funzione, soffre l’inquieta ricerca di un rapporto tra la riflessione rivoluzionaria fatta nel chiuso di uno studio e l’incalzare spontaneo della prassi»,¹³⁹ ha spiegato Borghello.

La riflessione sulla funzione degli intellettuali nelle lotte sessantottesche non manca di essere esplicitata nel libro, soprattutto nella seconda parte, dove l’autore prende coscienza del fatto che il

¹³⁸ *Ivi*, p.95.

¹³⁹ G. BORGHELLO, *Ipotesi per una letteratura politica*, cit., p.126.

suo diario verrà pubblicato e si tramuterà dunque in un documento pubblico della rivolta. Non mancano neanche, da parte di uno scrittore “solitario” come Cesarano, alcune stilette rivolte al Gruppo 63, accusato come da prassi di eccessiva integrazione non solo nel sistema del lavoro culturale ma anche politico:

torna in ballo anche se diversamente la questione dico di decidere che cosa o chi siamo noi in tutto questo e di nuovo fermamente a tutti e due più che mai risulta chiaro che letterati no cultura ufficiale no anche se per quanto mi riguarda la situazione è complicata da questo imbarazzante fatto che il diario da privato è diventato diventerà pubblico sarà forse anche un libro e anche se io non sono non mi sento non voglio promuovermi a inviato speciale di niente di nessuno questa è pure una cosa che è successa che sta succedendo e che volere o no mi fa guardare le cose in un modo forse lievemente diverso volere o no fa sì che ora scriva probabilmente in un modo non so meno libero più preoccupato più insicuro e parliamo [...] anche di questo fatto nuovo degli scrittori d'un certo tipo, Sessantatré Quindici e rotti che tutt'a un tratto ti saltano fuori con le dichiarazioni di voto belli allineati e dopo tanto gridare rivoluzione rivoluzione fanno i galoppini le mosche cocchiere i futuri deputati e sottosegretari e davvero da una parte c'è da ridere da dire i conti tornano ma dall'altra c'è da chiedersi se hanno capito che aria tira se sanno quello che fanno se per esempio si rendono conto che soltanto l'idea di pensarsi immaginarsi Noi Scrittori non si capisce se come corporazione (artigiani? decoratori?) o come categoria manco a dirlo privilegiata dello spirito soltanto questo li scarta li seppellisce giù in una torba di putrida storia su cui queste giornate del mondo stanno scorrendo come un'acqua nuova.¹⁴⁰

Le inquietudini letterarie del protagonista scrittore non sono però molto dissimili dalle problematiche affrontate da Balestrini nella composizione di *Vogliamo tutto*. Nel momento in cui per il diario è prevista la pubblicazione, la scrittura si concretizza proprio nell'ibridazione balestriniana tra pratica d'inchiesta (la registrazione e l'accumulo dei volantini) e composizione autoriale (remix e *collage*): «accanto a quella sottile e inesausta volontà di seguire (sempre e ovunque) gli avvenimenti, di essere un nuovo modello di cronista (rivoluzionario), c'è anche la determinazione dello scrittore che vuol conservarsi tale, vuol riservarsi il diritto di immaginare, di costruire, di scartare, di scegliere».¹⁴¹ La falsa coscienza del protagonista risolve questo dissidio riconducendo le pratiche della lotta nelle strade alla creazione poetica, in una sovrapposizione di immagini:

arriva intanto il clamore del corteo del Politecnico in vista allo sbocco di corso Vittorio Emanuele con grandi e nuovi striscioni larghi quanto tutta la strada che vengono avanti l'uno dietro l'altro in modo che

¹⁴⁰ GIORGIO CESARANO, *I giorni del dissenso*, Milano, Mondadori, 1968, pp.139-140.

¹⁴¹ G. BORGHELLO, *Ipotesi per una letteratura politica*, cit., pp.127-128.

gli slogans si combinano e diventano un discorso filato e mi viene in mente che questo è in qualche modo un lavoro linguistico che somiglia al fabbricar versi che uno dietro l'altro fanno una poesia e anche mi viene in mente che gli slogans urlati sono sempre in rima e che guarda caso non è l'aria di primavera che mette negli occhi e nelle orecchie versi e rime per le piazze e per le strade, il corteo fa il giro della piazza, stende i suoi striscioni sul sagrato, che così diventa un'immensa pagina scritta.¹⁴²

In ogni caso, rinchiuso in queste riflessioni, come in Bianciardi l'individuo non riesce a "disciogliersi" nella collettività in lotta, e le sue energie finiscono per disperdersi in una meditazione intellettualistica che è spia della presenza di un fenomeno liminoide, inscindibile pertanto da processi di individualizzazione.

In questo senso, il protagonista del *concept album* di Fabrizio De Andrè *Storia di un impiegato* (1973) sembra creato da un'ibridazione tra quelli dei due romanzi di cui ci occupiamo in queste pagine: all'afflato anarchico del gesto di terrore individuale consumato in maniera fallimentare dall'impiegato (raccontato nella canzone *Il bombarolo*) si unisce il senso di estraneità rispetto alla lotta degli studenti, che vengono percepiti come troppo giovani per potervisi integrare. «Mi sentivo normale / eppure i miei trent'anni erano pochi più dei loro / ma non importa adesso torno al lavoro», dice l'impiegato davanti alla visione de «gli ingrati del benessere francese» in rivolta; e allo stesso modo del protagonista di Cesarano, «mi sorprendo ancora a misurarmi su di loro», racconta, cercando di «liberare / la fiducia nelle proprie tentazioni». Ma «più l'idea va di là del vetro / più mi lasciano indietro»: l'integrazione non si compie e l'impiegato opta per un anarchismo individualista. Non manca poi una sintesi balestriniana a chiudere l'album, con l'impiegato che, una volta incarcerato in seguito all'attentato fallito, conosce il sentimento collettivo nella rivolta dei detenuti raccontata in *Nella mia ora di libertà*, in cui si passa dal singolare del primo verso («di respirare la stessa aria di un secondino non mi va») al plurale dell'ultima strofa («di respirare la stessa aria dei secondini non ci va»). Questa ci ricorda quella raccontata più di un decennio dopo ne *Gli invisibili*: il processo di alfabetizzazione rivoluzionaria che è il motore narrativo di *Vogliamo tutto* si compie anche in tal caso.

Tornando a *I giorni del dissenso*, come ha rilevato Borghello, «il tema emergente» del romanzo, dunque, «è quello del disagio del protagonista, dell'inquieta ricerca di un rapporto preciso con gli avvenimenti, i cortei, i sit-in, gli scontri, le occupazioni attraggono il protagonista, ma c'è sempre questo demone del dubbio» legato «al problema di scegliersi un ruolo», inscindibile tuttavia da «l'ansia, la voglia di capire, la voglia di partecipare, l'emergere di una rabbia antica».¹⁴³ Si tratta innanzitutto di un problema di postura da assumere: l'*alter ego* di Cesarano non sa se porsi come

¹⁴² G. CESARANO, *op. cit.*, p.40.

¹⁴³ G. BORGHELLO, *Ipotesi per una letteratura politica*, cit., p.123.

insegnante o come allievo nei confronti degli studenti, e questo dubbio inizialmente si risolve solo in un senso di estraneità, per cui, racconta, «continuo continuiamo a pensare che metter becco in queste loro cose non sia partita nostra e mica per solo pudore ma per rispetto del loro essere loro».

Non manca qui una punta di paternalismo, che il protagonista percepisce mentre ascolta gli studenti e tramuta istantaneamente in senso di colpa: «ho pensato che mai dovrò ascoltare parole come queste dalla bocca dei miei figli rivolte a me, se non sono un relitto di stronzo più capace di distinguere e di pensare, anche se già questa formulazione “non rivolta a me” puzza del paternalismo del padrone che regala a Natale un panettone mezzo chilo più grosso degli altri». ¹⁴⁴ Eppure, la frattura generazionale c'è, ed è giustificato il timore da parte del protagonista di un'uccisione del padre: l'ansia nasce infatti innanzitutto dalla consapevolezza che gli studenti stanno liquidando quel mondo contestatario cui apparteneva chi ha dieci o vent'anni più di loro. Nel momento in cui il protagonista riporta i discorsi sentiti alle assemblee (in cui rimarca la propria estraneità con l'anafora del verbo «dicono»), da un lato si riconosce un contatto: «io ascolto allocchito questo corto circuito fulmineo di idee che credevo ancora relegate al ruminio lento e quasi sacrificale delle fazioni politiche minoritarie della nuova sinistra, ancora insomma reclusi nelle catacombe delle rivistine specializzate e dei discorsi teoretici di pochi infelici, come avevo sentito e visto e anche fatto io stesso, pesantemente e penosamente, da qualche anno in qua». Dall'altra parte, però, la sovrapposizione non è praticabile, dal momento che

adesso questi ragazzini organizzatissimi secchi sbrigativi che non sanno come districarsi contro le cariche in piazza perché non ci avevano provato abbastanza prima, eccoli che in quattro e quattr'otto parlano di rifiuto globale del sistema e di lotta di classe a oltranza contro il riformismo e il revisionismo dei partiti dando per morto e seppellito liquidato tutto quello che pesa nel cervelletto di quelli come me che hanno sperato nella rivoluzione operaia e sperato nella funzione rivoluzionaria del partito comunista e disperato che la faticosa analisi degli errori condotta in venti gatti in appartamenti-redazioni senza tavoli e senza sedie potessero sboccare presto in esiti concreti nel cuore di quella classe operaia che sempre più sfumava negli occhi di ciascuno come un'allegoria di comodo, come un sospettissimo mito. ¹⁴⁵

La sensazione di estraneità del protagonista (e degli amici, vecchi compagni di vecchie lotte, con cui segue gli avvenimenti) si traduce sempre in rapporti spaziali difficoltosi («noi due ce ne stiamo fuori, vale ancora l'imbarazzo di non essere dei loro, la sensazione che dobbiamo rimanere spettatori interessati»), ¹⁴⁶ fino ai comici inseguimenti dei cortei-fantasma che i personaggi non riescono mai a

¹⁴⁴ G. CESARANO, *op. cit.*, pp.49-50.

¹⁴⁵ *Ivi*, p.25.

¹⁴⁶ *Ivi*, p.35.

raggiungere, poiché sono sempre in movimento per le vie di Milano, troppo veloci per loro, alla «ricerca degli appuntamenti, con lo snodarsi, il disperdersi e lo sparire del movimento in questa sorda città». Anche Borghello ha rilevato del resto che «dall'angolazione di questa ansia-attesa-speranza il brano più incisivo de *I giorni del dissenso* è rappresentato dall'episodio della lunga e snervante, puntigliosa e quasi paradossale ricerca degli studenti "che sono andati alla Bovisa"». ¹⁴⁷ A dominare, nel racconto dei cortei, in cui pure i protagonisti non si sottraggono all'esperienza concreta della fuga, dello scontro, dei lividi e del fiatone, è l'assenza, l'atto mancato, che genera sentimenti contrastanti, tra il sollievo e il rimpianto:

ho, abbiamo addosso il tremito come d'un collasso emotivo, sentiamo dentro la pelle il veleno di quella presenza guerresca, la sua oscenità esibita, sentiamo dentro la pelle come gonfiori e lividi che crescono verso l'interno, la frustrazione-sollievo dello scontro mancato, la mancanza che non riesce a essere affatto consolatoria dei lividi e dei gonfiori che temavamo-speravamo di portare questa sera sulla pelle come sfoghi d'ascessi sbocchi di rabbia salassi e segni della vita improvvisamente tornata a colmarsi di urti concreti e non di sogni d'urti di dolori concreti di dure indimenticabilità. Qualunque cosa stasera è accaduta e qualunque senso sia destinata ad avere in seguito, è intanto dominante il non-accaduto, è cioè cosa energica soprattutto o sopraffattoria del suo non poter accadere.

I cortei e gli scontri sono dunque presenze oniriche, create in parte anche dalle immagini dei media. Tra queste immagini e il protagonista si frappone però un diaframma che non può essere abbattuto, e che genera un senso di mutuo tradimento: «ho in mente i ragazzi di Parigi visti in televisione combattere sul serio e non capisco per quale contraddizione intanto che sogno e ho in bocca insieme al tanfo dei gas la merda della vergogna evito di stare vicino a quelli col fazzoletto in faccia censuro tra me e me i loro pugni alle macchine mi sento tradito dalle cose intanto che le tradisco». ¹⁴⁸

A essere figure fantasmatiche non sono infine gli studenti in corteo, ma proprio gli intellettuali, «quarantenni falliti in cerca di riscatto e di ricarica nelle botte prese con i ragazzi, o i masochisti rivoluzionari per frustrazione che sperano di trovare qui il pieno che colmi il vuoto delle nostre vite asfissiate dal non essere», ¹⁴⁹ abbarbicati a vecchi immaginari di lotta che cercano di inseguirne la parabola senza mai poterli raggiungere: «guardo molto divertito una foto sull'Unità che riconosco per quella scattata dal respingente del tram davanti alle vetrine del Corriere e dove sono stampato in primissimo piano come un fantasma perfettamente bianco nell'abbaglio del flash ritagliato sull'animazione della scena come un'apparizione appunto spettrale e che sembra di Lenin, con il

¹⁴⁷ G. BORGHELLO, *Ipotesi per una letteratura politica*, cit., p.126.

¹⁴⁸ G. CESARANO, *op. cit.*, p.134.

¹⁴⁹ *Ivi*, p.87.

cranio liscio e la barba che nella foto è un pizzo a punta»,¹⁵⁰ racconta l'*alter ego* di Cesarano. «Il compito di ogni rivoluzionario è fare la rivoluzione», diceva Che Guevara, come accennavamo, e non certo osservarne i fatti e romanzarli, limitarsi a “suonare il piffero”: per questo, l’affermazione del personaggio «personalmente mi dura la rabbia-nausea di questo nostro essere uomini di carta che è la segregata condizione reale delle nostre vite»,¹⁵¹ per quanto possa sembrare l’espressione di un sentimento personale e isolato, ha alle spalle tutto il dibattito sul ruolo dell’intellettuale *engagé* degli anni Sessanta su cui si spaccò la redazione di «Quindici».

Vi è poi una componente più intima e sentimentale nel disagio dello scrittore, soprattutto nella prima parte, mentre la seconda è concentrata sulla riflessione in merito al ruolo degli intellettuali nella lotta. Il simbolo di questo desiderio di inclusione diventa la canzone di Enzo Jannacci (sempre ambiente milanese) *Vengo anch’io. No, tu no* (1967): scritta con Fiorenzo Fiorentini e Dario Fo, e mutilata dalla censura della strofa finale che aveva aspri contenuti di critica sociale e un riferimento al disastro di Marcinelle (parziale contatto con l’opera di Bianciardi), la canzone incornicia la prima parte del romanzo, presente nel titolo e nell’ultima scena («la voce piangina di Jannacci dal jukebox grida Vengo anch’io no tu no ma perché perché no»).¹⁵² Assomigliano dunque alle moine di chi vuole essere invitato a una festa quelle del protagonista de *I giorni del dissenso*, soprattutto dal momento che non manca una malcelata componente erotica nell’attrazione verso le studentesse osservate alle assemblee, in particolare una soprannominata «la delizia-che-mangia-tanto»: «le dico che non so bene se ho diritto o no di stare così un giorno dopo l’altro con loro e figuriamoci se non ha il più personale e privato dei sorrisi per dire tu devi esserci, che se non fossi smaliziato chissà cosa crederei». ¹⁵³ Come osserva acutamente Borghello, «le carrellate sulle giovani rivoluzionarie [...] svelano le inquietudini e le voglie di un quarantenne in crisi»,¹⁵⁴ che peraltro si sente in colpa per questo: «con quest’aria che può sembrare marpiona sento che non suoniamo giusti», afferma, mentre, chiedendo informazioni su un corteo, viene addirittura scambiato per un poliziotto. Così, schermendosi, «mi affretto ad aggiungere mica che io abbia niente da insegnarvi, ma appunto il ragazzo dice sì sì e capisco non ho proprio niente, niente da insegnargli»,¹⁵⁵ afferma il protagonista; ed è il preludio alla posa che deciderà di assumere alla fine del romanzo, quella di allievo degli studenti, dettata in gran parte da questo senso di inferiorità che pure scarseggia nelle pose degli altri intellettuali: «quello che invece è

¹⁵⁰ *Ivi*, p.38.

¹⁵¹ *Ivi*, p.92.

¹⁵² *Ivi*, p.99.

¹⁵³ *Ivi*, p.40.

¹⁵⁴ G. BORGHELLO, *Ipotesi per una letteratura politica*, cit., p.124.

¹⁵⁵ G. CESARANO, *op. cit.*, p.71.

lampante definitivamente lampante è tutto quello che non si deve più fare più credere più sperare [...] se si ha perduto tratta anche di là la vera lezione se si è capito che nessuno può decentemente arrogarsi il lugubre diritto d'insegnare quando si può solo imparare, di predicare quando si può solo esserci e facendo cercare di capire».¹⁵⁶

Questa accettazione finale del proprio ruolo di apprendista non è però il preludio a una vera dissoluzione del singolo nella *communitas*. Il protagonista rimane imprigionato dai suoi roveli intellettualistici, a riflettere sul suo diario, su «quel piangina patetico mezzacartuccia ometto scoglionato stronzo a bagnomaria che ne veniva fuori e sono io, e va be' ciascuno è quello che gli tocca d'essere». Anche il ricordo della mancata partecipazione ai cortei fantasma non è dominato dal rimpianto per non aver contribuito alla lotta collettiva, ma è sempre egocentrato: «avevo scritto per me per non dimenticare, per cacciare in cassetto. Lì sarebbe rimasto così sia. Ma Giovanni voleva leggerlo e [...] intanto mi nasceva un pasticcio di dubbi perché Giovanni e Florenzio dicevano ci sono tutti i fatti c'è tutto serve a capire è come una cosa che s'è scritta da sola, sarà, e se questo mio fare il ritrossetto fosse solo perché qui non sono eroe non faccio bella figura?». ¹⁵⁷

Insomma, se *I giorni del dissenso* e *Vogliamo tutto* condividono il realismo derivato dall'utilizzo di materiali non eminentemente letterari per la composizione del testo, il romanzo di Cesarano, ben lungi dal rappresentare il passaggio dalla dimensione individuale a quella collettiva proprio del fenomeno liminale, si limita a una riflessione meta-letteraria su come raccontare il vissuto della rivolta, attraverso la metafora dell'inseguimento dei cortei. Ma ogni eventuale efficacia politica di tale riflessione è pregiudicata dal fatto che già in partenza questo vissuto, da una prospettiva generazionale particolare (quella di un autore più anziano di Balestrini), è fatto di atti mancati e dubbi paralizzanti. Alla luce del confronto con *La vita agra* (in cui la coscienza di una *communitas* era solo intravista) e con *I giorni del dissenso*, i cui protagonisti disperdono le energie per la rivolta nelle individuali battaglie quotidiane o negli arrovellamenti intellettualistici, il romanzo di Balestrini ci appare, alla soglia degli anni Settanta, come il più compiuto tentativo di mitopoiesi dell'insurrezione che tenti quantomeno di simulare una dimensione realmente collettiva. Si tratta però solo della prima fase del rituale della rivolta; nei prossimi capitoli, seguendo lo schema di Van Gennep, vedremo le estreme conseguenze di questo gesto collettivo di separazione.

¹⁵⁶ *Ivi*, p.140.

¹⁵⁷ *Ivi*, pp.103-104.

2.3 Margine

Gli esseri liminali non sono né da una parte né dall'altra; stanno in uno spazio intermedio (*betwixt and between*) tra le posizioni assegnate e distribuite dalla legge, dal costume, dalle convenzioni e dal cerimoniale. In quanto tali, l'ambiguità e l'indeterminatezza dei loro attributi trovano espressione in una ricca varietà di simboli nelle numerose società che ritualizzano le transizioni sociali e culturali. Per esempio, la liminalità viene spesso paragonata alla morte, al fatto di essere nell'utero, all'invisibilità; all'oscurità, alla bisessualità, al deserto e a un'eclissi solare o lunare.¹

Basterebbe forse questa definizione di Victor Turner a spiegare il significato del titolo del romanzo *Gli Invisibili* (1987) di Nanni Balestrini. Sedici anni lo separano dall'uscita di *Vogliamo tutto*: nel mezzo, sul piano letterario, le sequenze narrative de *La violenza illustrata* (1976, non propriamente un romanzo) e le poesie strettamente immerse nella militanza di *Vivere a Milano* (1975), *Poesie pratiche* (1976), *Blackout* (scritto nel 1979), *Ipocalisse* (1986) e soprattutto *Le ballate della signorina Richmond* (1977), pubblicate a puntate su «Linus» – se non proprio una rivista di movimento, quantomeno un punto di riferimento per l'antagonismo culturale e politico di quegli anni. Sul piano storico, in quel quindicennio si sono consumati la svolta violenta del Settantasette, l'energica repressione culminata nel processo “7 aprile” (e la conseguente fuga in Francia dell'autore), lo stragismo neofascista (con il suo tetro apice nella strage di Bologna del 1980) e, al momento in cui il romanzo viene pubblicato, il cosiddetto “riflusso”: il circolo del rituale di transizione si è dunque concluso, e nell'opera del 1987, sempre con un *focus* sulle vicende del movimento, Balestrini racconta, attraverso la vicenda personale di Sergio, proprio questo processo di conclusione e di chiusura. Attraverso la voce narrante viene rappresentata la vicenda di un gruppo di autonomi dell'hinterland milanese: dai picchetti nelle scuole agli spazi occupati, fino alla svolta armata di alcuni membri e all'uccisione e all'arresto di altri, tra cui il protagonista, che prende poi parte a una rivolta nel carcere duramente repressa.

A diventare protagonista collettivo di questa altra prova dell'epica balestriniana, sono dunque quei «quarantamila denunciati, quindicimila “passati” dalle carceri, seimila condannati, quasi sempre senza nessuna garanzia di difesa» denunciati dall'autore (ascrivibile anch'egli in questa schiera) insieme a Primo Moroni: le “scorie” nascoste di un movimento di rinnovamento sociale e culturale che sembra aver ormai fatto il suo corso. «Queste le aride cifre finali e contabili della brillante operazione di difesa della “democrazia”», affermano i due curatori de *L'orda d'oro*: «dietro le cifre,

¹ V. TURNER, *Il processo rituale*, cit., p.112.

le “carceri speciali”, la tortura, l’isolamento, la parte migliore di due generazioni ricondotta al silenzio, costretta all’esilio, o “restituita” alla società dopo essere stata umiliata nella sua identità». ²

E certo una prima chiave di lettura immediata del titolo potrebbe essere proprio l’allusione a una visibilità storica – il che, nei pieni anni Ottanta, significa mediatica – stata sottratta ai soggetti come Sergio, militanti in quella zona grigia dell’estrema sinistra tra lotta politica (che prevede anche una certa violenza materiale) e la lotta armata (rifiutata decisamente dal protagonista e dal suo gruppo): «a partire dalla fine degli anni settanta è stato messo in opera in Italia un gigantesco meccanismo di falsificazione della storia di quel decennio, che nella desolante definizione di “Anni di piombo” trovava la sua sintesi linguistica», ³ leggiamo sempre ne *L’orda d’oro*, volume che in effetti ha lo stesso scopo di “restituzione di visibilità” del romanzo di Balestrini. «Che cosa è visibile? Quel che i media mostrano; e lo mostrano con fasci di luce così insistenti e accecanti che null’altro si può vedere. Così la quantità dell’invisibile cresce», affermava anche Rossana Rossanda in una recensione del romanzo, e spiegava: «è questo che accade con i famosi anni di piombo, pensati come una sequela angosciosa di morti sull’asfalto e basta. Tutto il resto scompare; il “movimento” ridotto a uno sfondo torbido che non poteva non portare a quell’esito, la repressione pura e semplice reazione difensiva e, tutto sommato legalitaria». Da questi «fasci di luce» che relegano in coni d’ombra i soggetti come Sergio nasce d’altronde la polarizzazione ammantata di ineluttabilità incarnata dalla foto di Pedrizzetti: «in Italia ci sono stati soltanto il terrorismo, frutto obbligatorio del movimento, da un lato, e uno stato, identificato tout court con la società, dall’altro. Il resto, la parte grande del movimento molteplice e vivente, la parte grande della società come in sospeso ma coinvolta nelle sue molte domande, è diventato invisibile». ⁴ E, del resto, il contrasto tra luce accecante e buio impenetrabile è una delle simbologie regolatrici del romanzo, senza però una polarizzazione fissata in termini di negativo o positivo: la luce può essere quella della speranza delle fiammelle accese dai carcerati, ma anche quella della cella che non si può spegnere e impedisce il sonno.

C’è in effetti, ne *Gli invisibili*, un’insistenza sui temi della rappresentazione mediatica e della tradizione scritta e orale del movimento (quale si compie nel dialogo tra il militante Sergio Bianchi e l’autore, alla base della composizione del libro), in una fuga impossibile dal cono d’ombra che si materializza nell’ultima immagine, nelle fiaccole accese dai compagni incarcerati ed esposte alle finestre in segno di protesta:

² N. BALESTRINI, P. MORONI, *L’orda d’oro 1968-1977*, cit., p.14.

³ *Ivi*, p.2.

⁴ ROSSANA ROSSANDA, *Storia crudele di Sergio l’invisibile*, in N. BALESTRINI, *Gli invisibili*, Milano, Mondadori, 2015, pp.V-X, pp.V-VI.

abbiamo fatto i buchi in tutte le reti e poi abbiamo fatto le fiaccole [...] all'ora stabilita nel mezzo della notte tutti accendevano l'olio delle fiaccole e infilavano questi fuochi nei buchi delle grate ma anche lì non c'era nessuno che li vedeva le fiaccole bruciavano a lungo doveva essere un bello spettacolo da fuori tutti quei fuochi tremolanti sul muro nero del carcere in mezzo a quella distesa sconfinata ma gli unici che potevano vedere la fiaccolata erano i pochi automobilisti che sfrecciavano piccoli lontanissimi sul nastro nero dell'autostrada a qualche chilometro dal carcere o forse un aeroplano che passa su in alto ma quelli volano altissimi lassù nel cielo nero silenzioso e non vedono niente⁵

La scena finale del libro fa comprendere come l'invisibilità, la segretezza, l'obliterazione dei soggetti in rivolta, siano concretamente le caratteristiche della prigione, istituto nato da quella rivoluzione nel mondo delle pene di cui Foucault ha tracciato l'andamento in *Sorvegliare e punire*. Tra Diciottesimo e Diciannovesimo secolo assistiamo infatti alla «scomparsa dello spettacolo della punizione», per cui questa tende «a divenire la parte più nascosta del processo penale» dal momento che «la sua efficacia deve derivare dalla sua fatalità, non dalla sua intensità visibile». Il rapporto tra spettacolarità e latenza si capovolge nel complesso del procedimento penale, per cui alla «pubblicità [...] dei dibattiti e della sentenza» (evidente nella scena della lunga requisitoria del pubblico ministero che occupa l'intero capitolo 45 del romanzo) si contrappone un'esecuzione che «è come una vergogna supplementare che la giustizia si vergogna a imporre al condannato». ⁶ «La prigione», dice Foucault, «è incompatibile con tutta la tecnica della pena-effetto, della pena-rappresentazione, della pena-funzione generale, della pena-segno e discorso. Esso è l'oscurità, la violenza, il sospetto». ⁷

Una simile ansia di visibilità, di tradizione della memoria storica collettiva del movimento, è quella che pervade il protagonista al momento dell'arresto, quando i poliziotti lo conducono a casa dei suoi genitori per una perquisizione. Ben conscio di non avere nulla di sospetto o incriminante in casa, egli pensa che «l'unica cosa che poteva interessargli era in cantina il mio archivio di documentazione del movimento tutti i giornali le riviste i volantini di questi anni io ero geloso del mio archivio avevo passato delle ore a riordinarlo ma era tutta roba legale e quindi non avevo nessuna preoccupazione a tenerla a casa»; ma anche questo cumulo di materiali mitologici finisce per essere sequestrato, e ciò causa uno sconforto che è preludio all'invisibilità del carcere:

io ero disperato sapevo che il mio archivio non l'avrei mai più rivisto sarebbe marcito nelle cantine di qualche questura o tribunale sarebbe scomparso come negli anni dopo sarebbero scomparsi tutti gli archivi dei compagni distrutti da loro stessi tutti i giornali tutte le riviste tutti i volantini tutti i documenti

⁵ N. BALESTRINI, *Gli invisibili*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., pp.93-261, p.261.

⁶ M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1976, pp.10-12.

⁷ *Ivi*, pp.124-125.

tutti i manifesti tutta la stampa del movimento distrutta scomparsa tutto cacciato in cartoni e in sacchi di plastica della spazzatura e bruciato o gettato nelle discariche quintali di roba stampata la storia scritta del movimento la sua memoria scaricata negli immondezzai data alle fiamme per la paura della repressione una paura giustificata perché bastava un volantino trovato in una perquisizione per farsi qualche anno di galera allora⁸

Così, si comprende il ruolo di cantore della rivolta di Balestrini (che fu incriminato proprio perché il suo nome compariva in un'agenda in possesso di Toni Negri), la funzione mitopoietica della sua epica degli *Invisibili* che vuole restituire questi soggetti alla visibilità e tramandare alle generazioni future il ricordo delle loro azioni e dei loro ideali, contribuendo in qualche modo a creare il mito fondativo di un'Origine. E del resto c'è una chiara allusione metanarrativa all'opera dello scrittore milanese nella requisitoria finale del pubblico ministero contro Sergio, sia quando egli parla di una «pedagogia della violenza» (che potrebbe essere un riferimento a *La violenza illustrata*, cioè spiegata, così come all'espressione “cattivi maestri” con cui furono additati gli intellettuali coinvolti nel processo “7 aprile”), sia quando afferma, malcelato riferimento alla prosa dello stesso *Gli invisibili*: «non c'è cultura in questa storia non ci sono idee in queste farneticazioni senza punti né virgole».⁹

Terminato il tempo delle rivolte e delle lotte politiche, dunque, nel carcere le uniche luci che si intravedono sono quelle dei televisori, dei media che appiattiscono ogni narrazione storica del movimento e ricacciano i compagni in una dimensione individualista: «c'è un silenzio strano la sera dopo cena adesso non ci si chiama più da una cella all'altra si vedono i rettangolini azzurrini degli spioncini allineati tutti illuminati dal riflesso dei televisori».¹⁰ Così, un diaframma mediatico si frappone tra il protagonista e l'esperienza diretta di quegli anni, ed è la televisione a mostrargli in parallelo la violenza di entrambe le parti, i cadaveri ridotti a immagini: è «un'immagine fissa confusa che non riuscivo bene a decifrare» quella di un carabiniere assassinato, mostrata nel flusso televisivo in cui «le immagini dei caduti erano inframmezzate da altre immagini la televisione commentava foto segnaletiche di latitanti scene di arresti di terroristi di scontri a fuoco con terroristi scene di processi con i terroristi dentro i gabbioni schierati col pugno alzato e le facce minacciose».¹¹ Immagini completate da un'altra, «che mi ricordava qualcosa ma non sapevo bene cosa» e che mostra una stanza con un cadavere nascosto da un lenzuolo bianco: «prima è apparsa un'immagine che avevo già visto anche quella il corpo del carabiniere abbattuto [...] poi è apparsa sullo schermo un'enorme fotografia

⁸ N. BALESTRINI, *Gli invisibili*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., p.152.

⁹ *Ivi*, p.250.

¹⁰ *Ivi*, p.260.

¹¹ *Ivi*, p.103.

in bianco e nero e era la faccia di Cotogno», compagno del protagonista, «l'ho riconosciuto subito era Cotogno che adesso era lì immobile sotto il lenzuolo».¹²

Quello dello schermo mediatico è lo stesso diaframma che si intromette a distruggere ogni rapporto empatico tra fotogiornalisti e movimento, il passaggio dalla generazione dei Lucas e dei D'Amico a quella dei Pedrizzetti, ben rappresentata nella scena iniziale dell'ingresso degli imputati nella gabbia del processo, in cui la documentazione non è più mitopoiesi ma puro voyeurismo:

i fotografi in basso si piegano sulle ginocchia spostano di scatto il tronco a destra e a sinistra come contorsionisti del circo si protendono verso le bestie dentro la gabbia tentano di infilare la testa di traverso tra le sbarre infilando i lunghi obbiettivi tra le gambe e le braccia dei carabinieri che formano una barriera immobile agitano le dita isteriche fanno ballonzolare le macchine e scattano e sparano lampi abbaglianti contro le facce nella gabbia.¹³

L'invisibilità del margine

In questa sede, tuttavia, ciò che ci interessa è inquadrare l'attributo dell'invisibilità nel complesso di una lettura antropologica del romanzo, considerato come rappresentazione liminoide della fase di margine del rito di passaggio. Quello che si è attivato nella società dopo l'insurrezione sessantottesca sarebbe infatti, secondo la terminologia di Turner, un «meccanismo di compensazione»: seguendo uno schema ancora riconducibile a Van Gennep, «la rottura», narrata in *Vogliamo tutto*, «sfocia nella crisi, e i critici della crisi cercano di ristabilire la pace. Questi critici sono di solito persone fortemente interessate al mantenimento dello *status quo ante* [...]. Tutti o alcuni di loro tentano di applicare un *meccanismo di compensazione*, con i mezzi giuridici dei tribunali e dei processi giudiziari o con quelli rituali forniti dalle istituzioni religiose».¹⁴ Tra questi meccanismi di compensazione, per la nostra interpretazione dell'opera, è fondamentale quell'«umiliazione dell'identità» citata dai Balestrini e Moroni – in realtà una forma di privazione transizionale, una sospensione dell'identità tipica dell'istituzione carceraria –, che conferisce concretamente ai soggetti di questa operazione, e protagonisti del romanzo, lo statuto di creature liminali. Il parallelo tra l'incarcerazione e un altro rituale di iniziazione (la leva militare, uno dei pochi istituzionalizzati nella società occidentale postindustriale), è evidente peraltro nella scena dell'arresto: rivolgendosi ai genitori per

¹² *Ivi*, pp.214-215.

¹³ *Ivi*, p.94.

¹⁴ V. TURNER, *Dal rito al teatro*, cit., p.31.

tranquillizzarli, racconta Sergio, «dico [...] di non preoccuparsi e di prepararmi una borsa con un paio di mutande una maglietta il dentifricio lo spazzolino come per mio fratello quando era partito per il militare ho detto a mia madre scherzando». La partenza del protagonista, il distacco dalla dimensione familiare (che non coincide però con la famiglia biologica), assume nel racconto un afflato sentimentale che per certi versi ricorda quasi l'«addio ai monti» di manzoniana memoria: «era il tramonto vedevo le montagne e i paesi bianchi giù più in basso che avevo visto da sempre e che forse non avrei rivisto più per chissà quanto tempo e mi sembrava di dirgli addio per sempre».¹⁵

Per comprendere le caratteristiche della collettività tipizzata nel protagonista del romanzo, dobbiamo ricordarci che «secondo Van Gennep una fase liminale di una certa durata nei riti di iniziazione delle società tribali è spesso caratterizzata dalla separazione fisica dei soggetti del rito dal resto della società», come quella che si compie nel carcere; ma anche negli spazi occupati come il Cantinone, la «sede» del gruppo di militanti o l'appartamento in cui convivono, con cui i giovani attivisti politici si separano spontaneamente dalla città e dalla società. Ne consegue pertanto che «i simboli rituali di questa fase rientrano essenzialmente in due categorie: quelli di obliterazione e quelli di ambiguità o paradosso. Perciò in molte società gli iniziandi nella fase liminale sono considerati scuri, invisibili».¹⁶ L'invisibilità allora non è solo imposta dall'alto, dal potere, ma è una componente del rito a cui si sottopongono volontariamente i militanti-iniziandi. «Quello dove io vivevo era un paese di merda e anche la gente era gente di merda non mi piaceva questo paese e non mi piaceva questa gente»,¹⁷ dice il protagonista, che si trasferisce in città perché «dopo avere frequentato un anno la città io sentivo di avere rotto con queste storie non ne fregava più niente e la gente del paese la sopportavo ancora meno di prima».¹⁸

Del resto, «invisibili sono questi soggetti perché inafferrabili, esseri in mutazione, metamorfosi in atto», nota Toni Negri in una lettura ottimistica e attualizzante del romanzo, affermando che «ce l'hanno fatta, questi maledetti, ad attraversare una rivoluzione nella composizione del lavoro e una feroce repressione politica, a passare, lottando, dalle fabbriche alla società e (sempre producendo) dalla società alla galera (sempre ribellandosi)».¹⁹ Il romanzo dunque si svolge, per Negri, nel segno della «trasformazione invisibile, eppure forte, dal lavoro materiale al lavoro immateriale, dalla rivolta contro il padrone a quella contro il patriarcato, dalla metamorfosi dei corpi che dentro questo movimento si determinano, dall'immaginazione che questa nuova condizione storica (intendiamo

¹⁵ N. BALESTRINI, *Gli invisibili*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., p.153.

¹⁶ V. TURNER, *Dal rito al teatro*, cit., pp.57-58.

¹⁷ N. BALESTRINI, *Gli invisibili*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., p.154.

¹⁸ *Ivi*, p.157.

¹⁹ TONI NEGRI, *Prefazione* a N. BALESTRINI, *Gli invisibili*, Roma, DeriveApprodi, 2005, pp.5-8, p.5.

sociale e politica) determina sulla lingua», e, insomma, del «passaggio dal moderno al postmoderno».²⁰ Una simile interpretazione attinge a piene mani dalla sfera semantica della transizione e del mutamento, e i soggetti non possono dunque che essere soggetti liminali.

Ecco spiegato il titolo nell'economia di una lettura antropologica dell'opera di Balestrini: oscurità e invisibilità sono le caratteristiche principali dei personaggi del romanzo, che si apre proprio con la descrizione di uno spazio di transizione – dal carcere all'aula del processo in cui il protagonista è imputato – nascosto e scarsamente illuminato, con un continuo rimando al movimento verso il basso: «i sotterranei sono un dedalo di budelli illuminati ogni venti trenta metri da tubi al neon polverosi appesi a lunghi fili elettrici sbrindellati che pendono dal soffitto di cemento grezzo del sotterraneo spaccato da fenditure profonde lunghe che non si vede la fine e in qualche punto si abbassa gonfiato verso il basso come spinto da un peso enorme che sopra lo schiaccia curvandolo sfondandolo».²¹ Non manca poi nella dimensione sotterranea, come si può notare, l'«inghiottimento» che già Vladimir Propp vedeva come *tòpos* liminale per eccellenza dei racconti corrispondenti ai riti di transizione.²²

Un altro luogo sotterraneo di attraversamento è quello del primo ingresso nel carcere, dominato peraltro da una figura di psicopompo fiabesco come quella della guardia che presiede alle celle di sicurezza della questura dove Sergio ha subito il primo interrogatorio. Se Ada Tosatti, descrivendo la prigione nel romanzo come un inferno dantesco, ha avanzato una «comparison avec ce grand poète du corps martyrisé» proprio a partire dal personaggio della «garde qui rappelle dans sa description Charon, le passeur d'âmes»²³ del terzo canto dell'*Inferno*, il testo di Balestrini ci rimanda più precisamente a un'altra figura, altrettanto mostruosa ma più ambigua – e l'ambiguità è caratteristica precipua delle figure liminali – tratta dal repertorio letterario italiano: Mangiafuoco, il burattinaio de *Le avventure di Pinocchio*. Quello di Collodi è in effetti il romanzo di iniziazione per eccellenza, dove viene rappresentato l'inghiottimento liminale nella più classica delle sue declinazioni, il viaggio nella pancia della balena (in una tradizione che va da *La storia vera* di Luciano di Samosata all'episodio biblico di Giona). Mangiafuoco del resto vuol mettere in atto proprio un processo di obliterazione e inghiottimento: gettare Pinocchio nel forno. Si noti però soprattutto l'estrema coincidenza delle similitudini descrittive nel testo di Collodi e in quello di Balestrini: «allora uscì fuori il burattinaio [...]. Aveva una barbaccia nera come uno scarabocchio d'inchiostro [...]. La sua

²⁰ Ivi, p.7.

²¹ N. BALESTRINI, *Gli invisibili*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., p.93.

²² Cfr. VLADIMIR JA. PROPP, *Edipo alla luce del folklore. Quattro studi di etnografia storico-strutturale*, Torino, Einaudi, 1984.

²³ ADA TOSATTI, *La prison dans Gli Invisibili de Nanni Balestrini: symbole et réalité du déclin de l'extrême gauche italienne des années soixante-dix*, in ERICH FISBACH, CRISTOPHE DUMAS (a cura di), *Récits de prison et d'enfermement*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2010, pp.109-117, p.115.

bocca era larga come un forno, i suoi occhi parevano due lanterne di vetro rosso, col lume acceso di dietro; e con le mani schioccava una grossa frusta»,²⁴ leggiamo in *Pinocchio*; «un omaccione con una barbaccia nera come l'inchiostro una bocca larga come un forno e due occhi rossi e che aveva in mano un grande mazzo di chiavi»²⁵ ne *Gli invisibili*. Al di là della citazione precisa (gli occhi rossi sono anche quelli «di bragia» di «Caron dimonio», e non sarebbe in ogni caso peregrino immaginare che Collodi pensasse a Dante nel descrivere Mangiafuoco), ciò che interessa sottolineare qui è che Balestrini ha consapevolmente messo l'accento sugli aspetti liminali del suo romanzo, popolandolo di personaggi afferenti alla sfera dell'immaginario letterario del rituale di iniziazione. Il repertorio simbolico del liminale affolla d'altronde la letteratura, dal momento che lo stesso Turner, una volta riconosciuta «la liminalità» come «il luogo della malattia, della disperazione, della morte, del suicidio, il luogo dove i ben definiti legami e vincoli sociali normativi crollano, senza che nulla venga a sostituirli», affermava che «nei generi di svago delle società complesse può essere rappresentata da quelle “situazioni estreme” tanto care agli scrittori esistenzialisti: la tortura, l'assassinio, la guerra, l'essere sull'orlo del suicidio, le tragedie d'ospedale, il momento dell'esecuzione ecc».²⁶

Per comprendere le caratteristiche liminali del romanzo di Balestrini, bisogna però considerare che l'invisibilità non si limita a descrivere solamente la condizione storico-mediatica del suo protagonista collettivo o l'incarceramento; o meglio, anche quest'ultimo va inteso come rituale di passaggio. La condizione liminale della prigione è in effetti evidente dal fatto che questo istituto si ponga come spazio della trasformazione: «non si punisce dunque per cancellare un delitto, ma per trasformare un colpevole (attuale o virtuale); il castigo deve portare con sé una certa tecnica correttiva» e avere come fine una «correzione individualizzante»,²⁷ sottolineava Foucault. L'invisibilità è dunque la cifra di questa correzione, che prevede, come un rituale liminale, l'acquisizione di un nuovo *status* una volta concluso: «la correzione della condotta attraverso il pieno impiego del tempo, l'acquisizione di abitudini, le costrizioni del corpo implicano tra colui che punisce e colui che viene punito un rapporto del tutto particolare. Rapporto che rende non semplicemente inutile la dimensione di spettacolo: la esclude».²⁸

D'altra parte, se accettiamo per l'opera la definizione “iniziatica” di una «crudele educazione sentimentale di un ragazzo degli anni Settanta»²⁹ fornita da Rossanda, dobbiamo leggervi in filigrana

²⁴ CARLO COLLODI, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1981, pp.38-39.

²⁵ N. BALESTRINI, *Gli invisibili*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., p.173.

²⁶ V. TURNER, *Dal rito al teatro*, cit., pp.90-91.

²⁷ M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire*, cit., pp.139-140.

²⁸ *Ivi*, p.141.

²⁹ R. ROSSANDA, in *Antologia critica*, in N. BALESTRINI, *La Grande Rivolta*, cit., p.346.

anche la trama di un romanzo di formazione, per cui una soggettività viene a plasmarsi secondo la forma di vita del “militante”. *Invisibili* i protagonisti di Balestrini lo sono allora anche prima di essere incarcerati o di darsi alla clandestinità, nel momento in cui praticano l’illegalità, la violenza materiale, l’ambiguità, il trasformismo che contornano l’attivismo politico in quella che abbiamo definito come la “zona grigia” della sinistra estrema degli anni Settanta. Il protagonista tipizzato del romanzo è dunque un essere liminale, una sorta di novizio destinato all’iniziazione, già nella pratica quotidiana della lotta, ben prima di entrare in carcere o in clandestinità. Si noti la coincidenza tra la vita militante dei protagonisti dell’opera e quella dei novizi nei riti di passaggio studiati da Van Gennep: «per tutta la durata del noviziato i legami consueti, economici o giuridici che siano, vengono modificati, talvolta persino troncati. I novizi sono al di fuori della società e la società nulla può su di essi, e tanto meno può estendere i suoi poteri per il fatto che essi sono costitutivamente sacri e santi, e pertanto intoccabili e pericolosi, proprio come lo sarebbero delle divinità», annotava l’antropologo. «Ne consegue che se da un lato i tabù – in quanto riti negativi – innalzano una barriera tra i novizi e la società generale, dall’altro questa è priva di difesa nei confronti delle attività dei novizi. Così si spiega nel più semplice dei modi», secondo Van Gennep, «un fatto che è stato riscontrato presso numerosissime popolazioni e che è risultato incomprensibile agli osservatori: infatti, durante il noviziato, i giovani possono rubare e depredare tutto ciò che loro aggrada o cibarsi e adornarsi a spese della comunità. [...] la sospensione delle norme di vita consuete [...] costituisce un elemento essenziale dei periodi di margine».³⁰ La fase di margine non coincide *in toto* con il carcere, dunque, ma si manifesta in tutto e per tutto già nella militanza, con pratiche anche violente come il sabotaggio, le occupazioni e i cosiddetti “espropri proletari”, i quali ricordano effettivamente i saccheggi rituali consentiti ai novizi. Il carcere ne è, per così dire, un passaggio previsto e quasi obbligato.

Se la liminalità si manifesta dunque nella vita militante così come dentro le mura della prigione (in cui il processo di obliterazione è imposto dall’alto e non scelto), possiamo riconoscere nel romanzo quella «destabilizing “porousness” (in the Benjaminian sense) between “inside” and “outside”, between public and private space, between official history and individual and “community” stories»³¹ di cui parla Vincenzo Binetti. I rapporti spaziali sono fondamentali in un romanzo come *Gli invisibili*, e forse davvero, come ha suggerito Clodina Gubbiotti, «Balestrini’s activity as a painter, since at least the late sixties, seems to have endowed him with a rare sensibility

³⁰ A. VAN GENNEP, *op. cit.*, pp.98-99.

³¹ VINCENZO BINETTI, *Re-mapping autonomous spaces and invisible communities in Nanni Balestrini’s testimonial narrative*, in MONICA JANSEN, PAULA JORDÃO (a cura di), *Proceedings of the International Conference The value of literature in and after the Seventies: the case of Italy and Portugal (Utrecht, 11-13 march 2004)*, Utrecht, Italianistica Ultraiectina 1, 2006, pp.265-285, p.267.

to the narrative use of the visual dimension». Se però la studiosa sostiene che «the *leitmotif* running through the novel is the hero's repetitive movement from down upward and then down again»³² (dal buio sotterraneo alla luce, come abbiamo detto), ci sembra più importante, per la lettura che qui viene proposta, la contrapposizione “porosa” tra un “dentro” e un “fuori” dal carcere. Del resto, anche la terminologia legata al “margine” e al “liminale” è strettamente legata allo spazio, poiché si tratta di una transizione da un territorio ritenuto “sacro”, con tutte le ambivalenze che questo termine comporta, a un altro. Chiunque si sottoponga a questa transizione «si trova perciò, da un punto di vista materiale e magico-religioso, per un periodo più o meno lungo, in una situazione particolare, nel senso che sta sospeso tra due mondi. È questa la situazione che designo col termine di *margine*», spiega Van Gennep, che intende «dimostrare che questo margine ideale e materiale al tempo stesso si ritrova in forme più o meno accentuate in tutte le cerimonie che accompagnano il passaggio da una situazione magico-religiosa o sociale a un'altra».³³ La materialità del margine è evidente quando il rito di passaggio assume la forma concreta dell'attraversamento di un luogo, come in questo caso può essere il carcere, territorio sacro, contrapposto a tutto ciò che sta al di fuori di esso.

È importante allora riflettere sulla “porosità” tra il dentro e il fuori l'istituzione carceraria che emerge direttamente dal testo di Balestrini, in primo luogo dallo schema compositivo dell'opera. L'«ossessione numerologica» dell'autore dà vita a un romanzo formato da «quattro parti, rispettivamente di 12, 13, 12 e 11 capitoli. Ogni capitolo si ripartisce in paragrafi o direi meglio lasse (mediamente, 11-15 lasse per capitolo); ogni lasse comprendendo 12-14 righe di stampa. Difficile negare a tale struttura, oltre a un valore d'equilibrio formale, una funzione rispetto al formarsi del racconto»,³⁴ osserva Giuliano Gramigna. All'interno di questo schema numerologico sono inserite due sequenze narrative corrispondenti a due piani temporali: la vita del protagonista “prima” (“fuori” dalla prigione) e “dopo” l'arresto (“dentro”). Queste due linee narrative si alternano in maniera irregolare nei capitoli del romanzo, e finiscono per congiungersi alla fine in una composizione ad anello. La sequenza di raccordo è data dal processo, posto all'inizio e alla fine del racconto: così, il protagonista si muove «according to a narrative path that is not linear or horizontal, but characterized instead by continual flashbacks which rather bolster the temporal verticality of a problematic recovery of the memory of those events». Questo «nomadic path» sarebbe l'invenzione formale con cui si

³² CLODINA GUBBIOTTI, *Nanni Balestrini's Gli invisibili: fictional spaces for an epic monument to the Seventies*, in MONICA JANSEN, PAULA JORDÃO (a cura di), *Proceedings of the International Conference The value of literature in and after the Seventies: the case of Italy and Portugal*, cit., pp.286-302, p.297.

³³ A. VAN GENNEP, *op. cit.*, p.16.

³⁴ G. GRAMIGNA, in N. BALESTRINI, *La Grande Rivolta*, cit., p.347.

invita il lettore a «visualize problematically both the istituzionalized places of power [...] and the deterritorialized, liberating and creative spaces of the street, of the occupied areas and of the revolt».³⁵

Inoltre, con un procedimento simile a quello delle *coblas capfinidas* dell'antica poesia provenzale, la transizione da una linea temporale a un'altra è spesso accompagnata da una sorta di “richiamo”, per cui nelle prime lasse di un capitolo ritroviamo un termine o un concetto presente nelle ultime lasse del precedente: ad esempio, la metafora del «drago mostruoso», utilizzata dal pubblico ministero nella sua arringa per riferirsi al terrorismo, si concretizza nel capitolo successivo, appartenente a un'altra linea temporale, nel «grande drago colorato tatuato sul petto»³⁶ di un carcerato che viene trasferito insieme al protagonista.

Questo procedimento è però utilizzato soprattutto per dare al lettore una sensazione di ambiguità proprio quando si parla degli spazi della vicenda: in questo senso «the strategic pattern of the narrative sequences allows for a permeability between “inside” and “outside”, a continual, parallel dialectical exchange of the public and private spheres».³⁷ Per fare un esempio significativo, il capitolo 8 parla dell'occupazione del Cantinone durante la quale il protagonista conosce la sua partner China, e quando nella prima lassa della sequenza immediatamente successiva leggiamo «quello che tutti quanti sentivano in quel momento è stato specialmente il fatto di essere padroni di questo spazio il fatto di potersi muovere e di potere andare su e giù liberamente per tutto questo spazio»,³⁸ viene naturale pensare che ci si riferisca al posto appena occupato; invece nel capitolo 9 viene ripresa la linea narrativa che si svolge dentro al carcere, e le parole citate si riferiscono agli spazi conquistati durante la rivolta. Questo capitolo finisce poi raccontando che durante il tumulto «c'era euforia e eccitazione c'era questo meccanismo che era scattato nella testa di tutti di considerare questa situazione come non pericolosa e che la faceva vivere a tutti come una festa»; quello successivo, ritornando all'occupazione del Cantinone, parla di «un'attività frenetica»,³⁹ narra che «la festa era al massimo c'era una grande euforia c'era una grande eccitazione gente che entrava e che usciva in continuazione»,⁴⁰ e così via.

Per fare un altro esempio, «the representation of the space of the school and the factory emblematically recalls the immediately preceding representation of the prison space, both in the description and the position of objects [...] and in the conflictual dynamics of the first-person narrator

³⁵ V. BINETTI, *op. cit.*, p.270.

³⁶ N. BALESTRINI, *Gli invisibili*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., pp.250 e 251.

³⁷ V. BINETTI, *op. cit.*, p.278.

³⁸ N. BALESTRINI, *Gli invisibili*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., p.121.

³⁹ *Ivi*, pp.124-125.

⁴⁰ *Ivi*, p.126.

with the wielders of power»;⁴¹ e in effetti, durante la rivolta nella scuola il protagonista adotta continuamente come modello le lotte in fabbrica: «mi sembrava di vedere il padrone che passeggia davanti alla fabbrica [...] poi è un lampo e mi vedo davanti agli occhi la pagina di un opuscolo che avevo letto quest'estate sulle forme di lotta nelle fabbriche e tutte queste cose mi vedo lì davanti agli occhi quella pagina con il titolo in neretto corteo interno e dico corteo interno dobbiamo fare un corteo interno».⁴² Gli spazi liberati dalla rivolta nel carcere, poi, vengono in alcuni passi assimilati anch'essi a quelli di una fabbrica, quasi in un "gancio" narrativo che attraverso un riflesso linguistico rimanda all'universo concentrazionario della Mirafiori di *Vogliamo tutto*: «prendendosi tutto il carcere la gente si erano presi anche alcuni strumenti anche delle macchine per esempio si era presa una mola elettrica che è servita per tagliare le piastre di ferro dei letti e così con quelle piastre si potevano fare lame *si potevano farle in serie*».⁴³ Allo stesso modo, il protagonista si rende conto dell'analogia tra le pratiche di resistenza quotidiana all'interno della fabbrica – quelle messe in atto da Alfonso – e del carcere: «c'è chi fa l'autolesionismo per evitare un pestaggio delle guardie [...] mi vengono in mente i racconti che facevano per guadagnarsi qualche giorno di malattia Pepe si era fatto sbattere una portiera della cinquecento su una mano da Olivo».⁴⁴ Anche gli oggetti possono poi svolgere questa funzione di raccordo tra le diverse linee temporali, e dunque tra il dentro e il fuori della prigione, come la sciarpa rossa che China regala al protagonista durante il primo incontro fra i due, durante la pittura di un murales sulle pareti del Cantinone appena occupato: «mi sembrava molto carina e mi ricordo che è lì che mi ha regalato quella scarpa [...] perché quando mi sono avvicinato naturalmente mi è arrivato un bello schizzo qui davanti e lei in cambio mi ha messo al collo la sua sciarpa rossa era una sciarpa lunghissima lunga fino ai piedi e mi ha detto tienila te la regalo così non si vede la macchia».⁴⁵ La stessa sciarpa non solo ritorna nelle sequenze che descrivono la repressione della rivolta nel carcere, ma ha anche un ruolo decisivo per il protagonista, un ruolo salvifico:

e allora qui c'è stato un fatto che è stato fortunato perché io avevo una lunghissima sciarpa di lana rossa molto spessa me l'aveva regalata China e la portavo sempre e quando su sono arrivati i carabinieri ero indeciso se tenermela su o se toglierla / era una sciarpa lunghissima dava l'idea di un cappio e io ho pensato qua adesso mi strozzano con questa sciarpa ho pensato istintivamente ho pensato di toglierla però ho detto no non la tolgo e invece di toglierla me la sono avvolta completamente al collo e così allora [...] mi è arrivata una mazzata proprio fortissima non so se con un manganello o con una spranga

⁴¹ V. BINETTI, *op. cit.*, pp.270-271.

⁴² N. BALESTRINI, *Gli invisibili*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., pp.96-97.

⁴³ *Ivi*, p.123 [corsivo mio].

⁴⁴ *Ivi*, p.201.

⁴⁵ *Ivi*, p.117.

[...] e così allora sono svenuto solo che fortunatamente c'era questo strato di lana della sciarpa che ha attutito il colpo infatti poi non mi è rimasto niente⁴⁶

Una lettura “sentimentale” di questa porzione di testo potrebbe suggerire che il ricordo del “fuori” permette di sopravvivere “dentro”; in questa sede ci preme però soprattutto evidenziare come la porosità tra i diversi spazi sia rappresentata con strumenti molteplici, dalle “ripresе” di vocaboli o concetti da una lassa all'altra, sino a degli oggetti simbolicamente rilevanti che travalicano ogni separazione temporale e spaziale.

Insomma, i protagonisti di Balestrini sono esseri *invisibili* in quanto esseri liminali, le cui peripezie hanno luogo a cavallo tra due mondi, «*betwixt and between*»; e il testo, mediante differenti stratagemmi, vuole esplicitamente restituire questa dimensione sospesa, rappresentando la porosità tra i differenti ambienti in cui si svolge la vicenda, per cui si può affermare che lo spazio in cui essi agiscono è proprio il margine tra questi mondi differenti. Si tratta di un sistema di “scatole cinesi” per cui ambienti liminali specifici come il carcere, la fabbrica, lo spazio occupato, vengono fusi in un unico margine, e assurgono così a rappresentazione della più ampia fase liminale del rituale di passaggio dal dopoguerra al “riflusso” che ha caratterizzato il decennio lungo delle rivolte.

Il contatto tra mondi diversi ne *Gli invisibili* è analogo al contatto tra tempo dello svago e tempo del lavoro in *Vogliamo tutto*, poiché produce una dimensione festiva che si apre nello squarcio liminale della rivolta. Esiste così, sebbene in misura molto ridotta, anche in questo romanzo un piccolo spazio per la comicità: basti pensare per esempio alla scena tragicomica dei colloqui nel carcere, momento in cui la porosità tra il dentro e il fuori è massima. A fare da contorno alle lacrime della madre del protagonista e alle sue ansie in merito ai compagni rimasti liberi è un ambiente promiscuo e caotico, dove diversi sentimenti, sacro e profano, privato e pubblico, si confondono senza soluzione di continuità: «i colloqui ce li facevano fare insieme ai comuni c'era lì un casino incredibile una quindicina di detenuti da una parte del tavolo di marmo e almeno il triplo di parenti dall'altra parte madri nonne zie bambini un vociare assordante urla grida gioia pianti isterismi rabbia disperazione insulti alle mogli sospettate d'infedeltà schiaffi sceneggiate».⁴⁷ A questi si aggiunge anche un'irruzione della sfera oscena della sessualità, che davvero abbatte in maniera comicamente dissacrante la separazione tra privato e pubblico:

il controllo non era molto rigido mi è capitato di assistere a effusioni amorose anche abbastanza spinte c'era gente che praticamente riusciva a scopare al colloquio c'erano tutti degli accorgimenti speciali

⁴⁶ *Ivi*, p.160.

⁴⁷ *Ivi*, p.212.

grandi mantelli anche d'estate che si potevano aprire in modo speciale poi magari il tipo di fianco s'incazza perché c'è lì il bambino o la nonna che vede tutto insomma un vero puttanaio gente che s'insulta altri che si picchiano tutti che urlano⁴⁸

Ma, soprattutto, le manifestazioni raccontate nella linea narrativa fuori dal carcere rispondono in evidentemente a un modello festivo esplicitamente rivendicato: «in città i circoli giovanili hanno organizzato una festa in piazza del duomo [...] si fanno scritte sui muri e per terra lo spazio è un diritto oppure per la società della festa oppure riprendiamoci la vita».⁴⁹ La porosità tra gli spazi, la geografia nomadica che trova corrispondenza analogica nella disposizione del *plot*, è d'altronde parte integrante delle rivendicazioni del movimento, come ha ben descritto Binetti, che ha sottolineato il carattere festivo di queste pratiche di *re-mapping*:

streets, squares and symbolic locations of the official history of the metropolis are thus transformed into “fleeting” areas, into indefinable zones of unpredictability that allow for a future reterritorialization of urban space, and within one is able to move nomadically – fluidly and dynamically, but above all, festively – precisely because “festivals” representend as Lefebvre suggests, “Dionysiac life [and] differed from everyday life only in the explosion of forces which had been slowly accumulated in and via everyday life itself [...] revolutions of the past were festivals”.⁵⁰

Se, dunque, anche ne *Gli invisibili* trova un pur esiguo spazio la comicità festiva scaturita dal contatto tra il dentro e il fuori, al contrario di *Vogliamo tutto*, però, questo secondo romanzo di Balestrini non mette in scena solamente l'atto politico di rottura e separazione che dà l'avvio alla festa, ma anche il rovesciamento di tale esperienza insurrezionale nella repressione attuata dai difensori dello *status quo*. Viene descritta così la fase di chiusura del rituale, la compensazione operata attraverso gli strumenti giuridici della società postindustriale, che segna la fine della epifania mitica collettiva e l'inizio del “riflusso” individualistico.

Rivolta e repressione: inversione e contro-inversione

Sarebbe in effetti difficile negare che nella prima parte del romanzo (in cui seguiamo in parallelo la rivolta nel carcere e le attività di picchetto, occupazione e manifestazione del gruppo di giovani militanti) è una rappresentazione prettamente festiva della rivolta a dominare la narrazione; ben più

⁴⁸ *Ivi*, p.213.

⁴⁹ *Ivi*, p.99.

⁵⁰ V. BINETTI, *op. cit.*, pp.272-273.

che in *Vogliamo tutto*, dove tono e repertorio di immagini comiche si incarnavano nel protagonista collettivo senza dar vita alla rappresentazione di una festa vera e propria. Invece, come afferma Binetti, proseguendo il parallelismo tra lo spazio dentro e fuori il carcere ne *Gli invisibili*, «the creative chaos that sets apart the effective energy of the various communities that operate in this space, that is, inside and outside the occupied area, once again cannot be but festive and euphoric»,⁵¹ e difatti «festa» ed «euforia» sono termini chiave, ricorrenti in questa prima parte. Così, è possibile comprendere l'estrema simmetria del lavoro di Balestrini, descritta da Gramigna, che permette un'analisi del testo che restituisca la dimensione procedurale del rituale che vi troviamo rappresentato: se nella prima parte la rivolta fuori e dentro il carcere è rappresentata come una festa, nella seconda parte le forze della struttura mettono in atto una contro-inversione che ribalta il “mondo alla rovescia” inscenato dagli insorti; nella terza parte «l'alternance entre collectivité et solitude» testimonia la sopravvivenza della *communitas* alla repressione, mentre nell'ultima vi è il ripristino definitivo della struttura, attraverso «la dissolution du réseau de solidarité qui avait été une des forces principales du mouvement».⁵²

La rivolta festiva è peraltro messa in scena secondo dei tratti ben precisi, che sono ancora una volta quelli del Carnevale studiato da Bachtin e inteso come «l'elemento più antico della festa popolare e [...] il frammento che si è conservato meglio di questo mondo così immenso e ricco. Da qui», specifica il critico russo, «il diritto di usare l'aggettivo “carnevalesco” in un senso più ampio», come nella nostra analisi, «per designare non soltanto le forme del carnevale nel senso stretto o preciso del termine, ma anche tutta la vita ricca e varia della festa popolare del medioevo e del Rinascimento con le sue caratteristiche rappresentate in modo evidente dal carnevale dei secoli seguenti, quando la maggior parte delle altre forme erano morte o degenerate», quando dunque «il carnevale è diventato in effetti il depositario di tutte quelle forme della festa popolare che non avevano più un'esistenza propria».⁵³ Questa corrispondenza tra festa carnevalesca e rivolta, secondo un'interpretazione che va da Bachtin a Jesi, è rappresentata esplicitamente nel romanzo, precisamente nella scena in cui la festa organizzata in Piazza del Duomo dai circoli giovanili viene a corrispondere con la celebrazione del Carnevale da parte delle famiglie della città e, in qualche modo, a sovrapporsi nel narrato:

la testa del corteo parte decisa in direzione della piazza del duomo tirando su uno striscione con scritto ribellarsi è ora è carnevale lo si vede dai coriandoli e dalle stelle filanti per terra le famiglie portano a spasso i bambini mascherati da zorro sandokan o da corsaro nero facciamo il giro intorno alla piazza del

⁵¹ Ivi, p.279.

⁵² A. TOSATTI, *La prison dans Gli Invisibili de Nanni Balestrini*, cit., p.111.

⁵³ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., pp.238-239.

duomo e a quel punto scoppia il casino perché i carabinieri attaccano la coda del corteo sparano raffiche di lacrimogeni l'aria si fa subito irrespirabile tutti hanno gli occhi che piangono le famiglie vengono prese dal panico rincorrono i loro zorro sandokan e corsaro nero dispersi nel fuggi fuggi⁵⁴

In questo contesto festoso, anche lo scontro violento diventa ludico («giochiamo ancora un po' a inseguirci coi carabinieri»),⁵⁵ in un continuo avvicinarsi di ribaltamenti, inversioni e mascheramenti. Come quando uno dei membri del gruppo del protagonista si impadronisce di un fucile sottratto alle forze dell'ordine e si trasfigura comicamente, in un gag che è puro teatro di piazza: «Cocco ha trovato per terra un fucile si erano persi anche un fucile dovevate vedere Cocco che correva come uno struzzo col fucile in mano ridevano tutti e applaudivano ma poi l'abbiamo buttato via che ce ne facevamo di un fucile».⁵⁶ Allo stesso modo, anche l'analogia tra l'occupazione del Cantinone (da cui, prefigurato l'imminente sgombero, «nessuno se ne voleva andare nessuno voleva rassegnarsi che la festa era già finita»)⁵⁷ e la rivolta nel carcere è costruita interamente su caratteristiche festive. Quando ancora non esiste neanche il presagio della violenta repressione che colpirà i carcerati insorti, racconta il protagonista,

tutti quanti continuamente si spostavano da una cella a un'altra cella al punto che le celle hanno completamente cambiato aspetto c'era un movimento continuo di persone e di oggetti che venivano spostati trasportati da una cella all'altra un movimento continuo di oggetti di indumenti di cose era diventato tutto un grande bivacco una festa

il clima che c'era era di euforia c'era un clima di festa io mi ricordo di questa enorme euforia di questa eccitazione di questa festa [...] c'era euforia e eccitazione c'era questo meccanismo che era scattato nella testa di tutti di considerare questa situazione come non pericolosa e che la faceva vivere a tutti come una festa⁵⁸

L'insistenza anaforica sui termini «festa» ed «euforia» non lascia adito a dubbi; e anche la dimensione spaziale (il libero attraversamento continuo dello spazio da parte degli insorti) assume ancora un'importanza cruciale, poiché la festa bachtiniana ha un preciso significato di movimento, di

⁵⁴ N. BALESTRINI, *Gli invisibili*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., p.99.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ivi*, p.100.

⁵⁷ *Ivi*, cit., p.127-128.

⁵⁸ *Ivi*, p.124.

attraversamento, di transizione: «liberata da ogni utilitarismo e da ogni fine pratico», essa non è infatti che «l'ingresso temporaneo in un universo utopico».⁵⁹

Persino prima della rivolta, il carcere speciale è descritto secondo le caratteristiche dello spazio per eccellenza della festa popolare, la piazza del mercato, in un paradosso che è avvertito direttamente dalla voce del protagonista nel momento stesso in cui lo descrive:

adesso che lo racconto mi rendo conto che in realtà il clima che c'era lì era piuttosto teso c'era una grande tensione ma appena arrivato mi è sembrato una grande fiera

quello di nome ho pensato appena arrivato poteva anche chiamarsi carcere speciale ma in realtà era una fiera e le celle erano dei bazar praticamente si poteva tenere in cella di tutto tutte le celle erano stracolme di oggetti di ogni genere si poteva suonare fare musica c'erano chitarre e tamburelli bonghi fisarmoniche c'era perfino uno che aveva un violino e lo suonava quando voleva si potevano avere tutti i tipi di colori che si volevano per dipingere si potevano avere le tele i colori a olio a tempera pastelli carboncini macchine da scrivere si potevano avere i libri che si volevano tutte le riviste e i giornali che si volevano si potevano avere registratori e cassette scarpe da pallone e da tennis non c'era limite alla quantità di indumenti che si potevano tenere in cella quante scarpe quanti maglioni quanti cappelli tutto quello che si voleva si poteva tenere lì nelle celle

la socialità come la chiamavamo lì era qualcosa di incredibile tenendo conto che si trattava di uno speciale⁶⁰

Il termine «bazar», utilizzato anche per definire la scuola “liberata” da esami e professori («la scuola era diventata una fiera un bazar ci si giocava a scacchi a carte ci si portava da bere gli spinelli e i professori assistevano impotenti»),⁶¹ riassume in un'immagine questa accumulazione infinita di oggetti che vuole restituire la dimensione caotica dello spazio popolare della piazza, luogo specifico dove si tiene il mercato ma anche dove si esibiscono i teatranti: ricordiamo, con Bachtin, che «il furfante, il buffone e lo sciocco creano intorno a sé particolari piccoli mondi, particolari cronotopi», che «queste figure portano nella letteratura prima di tutto un legame molto importante col teatro e le maschere teatrali da piazza e sono legate a un settore particolare, ma molto importante, della piazza popolare»;⁶² dunque «queste maschere non sono inventate, hanno profondissime radici popolari» e

⁵⁹ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p.303.

⁶⁰ N. BALESTRINI, *Gli invisibili*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., p.113.

⁶¹ *Ivi*, p.181.

⁶² M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, cit., p.306.

«sono legate al cronotopo della piazza popolare e del palcoscenico teatrale». ⁶³ La piazza del mercato è del resto il luogo dove si accumulano, con gli oggetti, i discorsi impavidi propri della subalternità che vanno a comporre il verbale segreto; così questa diventa lo spazio del comico e della parodia, con tutto il potenziale creativo di rivolta che questo comporta. L'utilizzo della parodia è evidente per esempio nella scena del picchetto davanti alla scuola, con cui i protagonisti vogliono impedire le elezioni dei decreti delegati. Qui il comico scaturisce dall'accostamento tra le dinamiche interne della piccola scuola e quelle dei palazzi della politica nazionale: «arriva il primo della classe che è della FGCI arriva accompagnato da una decina di altri ragazzotti ben vestiti e dalla faccia pulita come la sua evidentemente tutti militanti della sua organizzazione fantasma [...] parlottano con i poliziotti parlottano con il gruppetto dei cattolici Valeriana per prima urla eccolo lì il compromesso storico». ⁶⁴

Ma il rituale carnevalesco più significativo nel romanzo è quello della detronizzazione, non di rado accompagnato dalle «baruffe» comiche ricorrenti già in *Vogliamo tutto*. Si tratta del più tipico rituale di inversione, ossia di capovolgimento controllato delle gerarchie quotidiane della struttura, per cui chi siede sugli scranni del potere viene buttato a terra, secondo quel movimento verso il basso che Bachtin individua come principio regolatore della comicità carnevalesca: per esempio, nel «sistema di immagini della festa popolare, chiaramente rappresentato dal *carnevale* [...] *il re è il buffone*. È eletto pubblicamente ma *poi pubblicamente deriso*, ingiuriato e bastonato quando scade il termine del suo regno». ⁶⁵ Anche il contrappasso fa parte di questo rituale, nella misura in cui chi detiene il potere viene sottoposto alle medesime angherie che è solito esercitare sui propri inferiori: ciò è particolarmente evidente quando i ragazzi, che vogliono fare l'assemblea a scuola, hanno la meglio sul preside Mastino e sui bidelli, corpo sociale intermedio di critici della crisi. Uno dei militanti si rivolge a questo preside con le stesse identiche minacce che era solito subire da lui, e gli dice: «hai finito di fare il gradasso adesso eh e poi aggiunge Mastino sei sospeso per sempre passa in presidenza quando ti chiamiamo». ⁶⁶ Un simile rituale di detronizzazione è quello messo in scena dagli insorti del carcere con le guardie prese in ostaggio durante la rivolta, durante il quale esse vengono sottoposte alle medesime operazioni di perquisizione che i detenuti subiscono quotidianamente. La scena è esplicitamente comica, tanto che il narratore specifica: «nessuno gli ha fatto male solo alcuni compagni hanno cominciato a mimare ma senza cattiveria con molta ironia sembrava una scena degli indiani del '77 hanno cominciato a mimare tutto quanto il rito della guardia nei confronti del detenuto e allora così sono stati perquisiti tutti quanti esattamente come loro perquisivano i detenuti

⁶³ *Ivi*, p.308.

⁶⁴ N. BALESTRINI, *Gli invisibili*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., p.143

⁶⁵ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p.216.

⁶⁶ N. BALESTRINI, *Gli invisibili*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., p.98.

quotidianamente [...] come loro facevano a noi tutti i giorni [...]». Dopo la perquisizione goliardica, un altro rituale di inversione completa la detronizzazione, quello dello scambio dei vestiti: «poi più tardi gli hanno fatto togliere anche le divise li hanno spogliati e gli hanno portato degli abiti che portavano i detenuti e li hanno fatti vestire con questi abiti». ⁶⁷

Da un lato, si tratta di un'esigenza pratica a spingere i rivoltosi a compiere quest'operazione, e cioè impedire che le forze della repressione possano distinguere le guardie dai detenuti, trattenendole di fatto dal compiere una violenza indiscriminata per paura di colpire anche i colleghi; da un altro, unito al rituale della perquisizione precedentemente descritto (che invece non risponde a nessun tipo di finalità utilitaristica), si può comprendere questo scambio degli abiti sempre nel quadro delle pratiche di detronizzazione carnevalesche, per cui «l'ingiuria-sconsacrazione, come la *verità* detta *sul vecchio potere, sul mondo agonizzante* [...] si unisce qui alle busse carnevalesche, alla *sostituzione dell'abito e ai travestimenti*». ⁶⁸

L'operazione, però, non ha l'effetto desiderato, e le forze speciali dei carabinieri, durante l'irruzione nel carcere occupato, esercitano violenza senza preoccuparsi della presenza delle guardie tra i detenuti: «tra l'altro le guardie non avevano più le divise erano vestiti con vestiti normali come noi e quindi erano esposti come noi a quelli che entravano tirando bombe e sparando non si potevano distinguere da tutti noi e intanto nessuno li minacciava nessuno gli faceva niente stavano lì con noi anche loro accovacciati e anche loro tremanti di paura». Proprio questa indistinzione dovuta al cambio d'abito, per cui anche le guardie sono vittime della repressione, fa sorgere la *communitas*, un sentimento spontaneo di solidarietà e di appartenenza a una collettività che scavalca le gerarchie e le distinzioni di *status* precedenti alla rivolta:

e in quel momento c'è stato un attimo di solidarietà tra tutti perché eravamo tutti nella stessa situazione perché c'era in gioco la vita e le guardie si erano perfettamente rese conto che i carabinieri stavano mettendo in gioco anche la loro vita non gliene fregava niente ai carabinieri della loro vita e infatti questi sono arrivati facendogli rischiare di essere uccisi due volte una volta da noi e una volta da loro è chiaro che in quel momento per un attimo c'è stata una solidarietà tra noi e le guardie ⁶⁹

L'abito comune però non è che manifestazione epifenomenica, superficiale ed esteriore, del fatto che nel momento della repressione ostaggi e insorti sono corpi nudi e inermi dinanzi alla violenza esercitata dal potere:

⁶⁷ Ivi, p.122.

⁶⁸ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p.216.

⁶⁹ N. BALESTRINI, *Gli invisibili*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., p.140.

e anche le guardie hanno subito lo stesso trattamento perché questi non potevano distinguere le guardie sequestrate dai detenuti quelle gridavano siamo le guardie siamo le guardie ma questi non gli davano retta gli hanno fatto lo stesso trattamento identico anche a loro le hanno picchiate trascinate fuori a calci anche loro le hanno portate fuori nel corridoio e anche loro pensavano e erano sicuri che li ammazzavano anche loro erano convinti come noi li hanno portati fuori nel corridoio li hanno messi in ginocchio e gli hanno sparato sopra la testa finché poi in un secondo tempo li hanno identificati [...] prima però hanno subito anche loro lo stesso trattamento⁷⁰

Così anche le guardie ostaggio dei rivoltosi assumono le stesse qualità del «ragazzo che nel carcere è assieme oggetto e occhio; oggetto assolutamente inerme ed esposto a ogni sofferenza del corpo, occhio oscurato soltanto, per attimi, dalla paura»,⁷¹ ma costretto alla visione della violenza («non potevi che assistere impotente [...] e poi eri obbligato a vedere come questi picchiavano i compagni»,⁷² racconta il protagonista dopo il fallimento della rivolta dei carcerati). Nell'insieme comunitario della piazza popolare, infatti, diceva Bachtin, «il corpo individuale cessa in un certo qual modo di essere se stesso: *è come se fosse possibile scambiarsi l'uno con l'altro i corpi, rinnovarsi* (con travestimenti e maschere)»,⁷³ esattamente come succede tra guardie e carcerati. Se questa possibilità di «scambiarsi i corpi» sfocia nel sentimento di solidarietà universale che fa nascere la *communitas*, ciò significa che il potere, per operare una repressione contro queste forze dell'antistruttura, deve esercitare la violenza operando una separazione tra i corpi: difatti, dopo che la rivolta è stata sedata, i carcerati vengono picchiati a uno a uno attraversando lo spazio che separa i locali occupati da quelli sotto il controllo della polizia. «All'altro polo» rispetto al “doppio corpo” del re teorizzato da Kantorowicz, ha difatti notato Foucault, «potremmo immaginare di mettere il corpo del condannato; lui pure ha il suo stato giuridico, suscita il suo cerimoniale e richiama tutto un discorso teorico, ma non per sostenere il “più di potere” che si accompagnava alla persona del sovrano, bensì per codificare il “meno di potere” da cui sono segnati quelli che vengono sottomessi ad una punizione. Nella regione più buia del campo politico, il condannato disegna la figura simmetrica e inversa del re». ⁷⁴

Allo stesso modo, anche fuori dal carcere, i corpi dei militanti sono esposti al controllo e alla persecuzione indiscriminata da parte delle forze dell'ordine: l'arresto di Sergio, per quanto raffigurato

⁷⁰ Ivi, p.148.

⁷¹ R. ROSSANDA, *Storia crudele di Sergio l'invisibile*, cit., p.VIII.

⁷² N. BALESTRINI, *Gli invisibili*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., p.170.

⁷³ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p.279.

⁷⁴ M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire*, cit., p.32.

in maniera ambigua, appare nel libro come il frutto di un malinteso, alla pari dell'inquisizione dello stesso Balestrini. Nella dinamica circolare della fase liminale rappresentata nel romanzo, infatti, «un même processus de révolte-répression semble être à l'œuvre aussi bien à l'extérieur qu'à l'intérieur de l'espace carcéral mais finit en tout cas par y conduire inévitablement», appunta Tosatti; alla «thématique de la conquête festive de l'espace» esposta nella prima parte, fa subito seguito la «répression par le pouvoir institué, fil conducteur de la deuxième partie du roman». ⁷⁵

Nei riti di inversione come i procedimenti di detronizzazione appena descritti, Turner riconosceva in effetti una «“funzione conservatrice” del disordine rituale» ⁷⁶, poiché questi riti (individuabili anche nella sfera dei fenomeni liminoidi, precisamente nel genere di svago della satira), tenderebbero a dimostrare in ultima analisi l'efficacia dell'ordine costituito: «uno specchio capovolge, ma al tempo stesso riflette l'oggetto. Non lo scompone nei suoi costituenti per poi riplasmarlo, né tantomeno lo annienta per poi sostituirlo con un altro». ⁷⁷ *Communitas* (o antistruttura o liminalità) e inversione, nella teoria di Turner, non sono infatti sovrapponibili; e abbiamo visto come sia non lo scambio degli abiti a far nascere la solidarietà tra detenuti e guardie, ma la medesima esposizione dei loro corpi alla violenza repressiva, la loro condizione liminale nel margine tra la vita e la morte. Con il termine *communitas*, spiega l'antropologo inglese, non si intende «una inversione strutturale, un'immagine speculare della struttura socioeconomica ordinaria, “profana”, o un rifiuto illusorio di “necessità” strutturali, ma la liberazione delle potenzialità umane di conoscenza, sentimento, volizione, creatività, ecc., dalle costrizioni normative che impongono di occupare una serie di status sociali». ⁷⁸

Così, ai difensori dello *status quo* è sufficiente capovolgere la visione speculare materializzatasi nel rituale di inversione. Quello che si verifica, dunque, è un vero e proprio Carnevale del potere, una contro-inversione potremmo dire, per cui nella fase della compensazione (che corrisponde nel romanzo a una repressione violenta) le forze della struttura utilizzano i medesimi strumenti, le stesse pratiche della collettività che ha messo in scena il “mondo alla rovescia”. Il ripristino delle gerarchie, dei diversi *status* presenti nell'ambiente carcerario, è evidente nel momento in cui le guardie usano particolare violenza contro i detenuti per vendicare gli ostaggi: così si erode quel legame di solidarietà che travalicando le gerarchie si era sviluppato tra carcerieri e detenuti, e l'unica distinzione che ha valore è quella gerarchica. Una distinzione miope, dal momento che se le guardie esercitano particolare violenza sugli insorti è perché sono convinte «che qualcuno di loro era morto [...] le notizie che avevano avuto erano che c'erano state delle guardie ferite però loro invece avevano capito

⁷⁵ A. TOSATTI, *La prison dans Gli Invisibili de Nanni Balestrini*, cit., pp.110-111.

⁷⁶ V. TURNER, *Dal rito al teatro*, cit., p.61.

⁷⁷ *Ivi*, p.80.

⁷⁸ *Ivi*, p.86.

che erano state ferite dai detenuti e che erano in pericolo di vita mentre in realtà erano state ferite dai carabinieri con i colpi di mitra dei carabinieri». ⁷⁹

Nella vendetta delle guardie vi è un vero e proprio scambio di ruoli con i detenuti rivoltosi, i cui aspetti paradossali sono percepiti distintamente e con sconcerto dal protagonista. Per rifarsi, i carcerieri infatti distruggono le celle, ed egli nota: «hanno distrutto tutto il carcere l'hanno reso inutilizzabile loro l'hanno distrutto non noi». Per di più, le forze della repressione adottano il travestimento tipico dell'anonimato collettivo della subalternità, utilizzato adesso per l'immunità della repressione: «si è capito che il peggio era passato quando le guardie sono tornate giù e non erano più mascherate non avevano più i passamontagna e allora lì si è capito che questi non avrebbero picchiato più perché avevano la faccia scoperta». ⁸⁰ Fuori dal carcere, poi, la contro-inversione assume i tratti di un contrappasso nel momento in cui il protagonista viene sottoposto all'interrogatorio del giudice Lince. Dopo aver ribaltato il potere nella scuola sottoponendo il preside Mastino alle umiliazioni quotidiane degli scolari, come abbiamo visto, ecco che egli si ritrova di nuovo sottomesso come se fosse uno studente, seppure in un differente contesto che lo rende ancora più vulnerabile: «penso che quel clima è peggio di tutti gli interrogatori che mi hanno fatto nella mia vita tutti i maestri professori eccetera». ⁸¹

Infine, se la rivolta consiste sempre nello “sparare agli orologi”, come abbiamo visto, il ripristino della struttura non può che coincidere con il ripristino del tempo storico, e cioè del tempo della produzione e del lavoro, di un tempo che si può misurare e che si fa in qualche modo merce; oppure di un «impiego del tempo» come «stile penale», di cui parlava Michel Foucault nelle prime pagine di *Sorvegliare e punire*, per cui il tempo si fa «operatore della pena». ⁸² Il tempo, in ogni caso, torna ad avere un valore concretamente commensurabile nel momento dell'arresto; e, come rituale di contro-inversione, le forze della repressione sottraggono l'orologio a chi voleva distruggerlo, proprio nel momento in cui il ritorno del valore produttivo del tempo comporta la necessità di misurarlo: «il tempo passa non mi rendo conto della velocità con cui passa il tempo non posso controllarlo perché mi hanno portato via l'orologio», ⁸³ pensa il protagonista nella cella d'isolamento, mentre attende il processo.

Nell'oggetto concreto dell'orologio, poi, Balestrini materializza il ritorno all'ordine dei militanti, e l'insistenza su questo particolare nell'ultimo colloquio tra il protagonista e la compagna China serve

⁷⁹ N. BALESTRINI, *Gli invisibili*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., p.171.

⁸⁰ *Ivi*, p.176.

⁸¹ *Ivi*, p.163.

⁸² M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire*, cit., pp.9 e 117.

⁸³ N. BALESTRINI, *Gli invisibili*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., p.187.

a decretare la loro sconfitta definitiva. Se un primo effetto di straniamento è dato da particolari fisici e di abbigliamento che sono la spia dei mutamenti che stanno avvenendo fuori dal carcere, l'orologio stretto al polso è il segno definitivo che la rivolta è stata sconfitta: «mi sembrava più piccola più magra era vestita elegante non come me la ricordavo non l'avevo mai vista così», dice di China la voce narrante; «aveva la gonna e una giacca elegante con le spalle gonfie imbottite come doveva essere la moda allora si era tagliata i capelli ce li aveva corti era più di un mese che non la vedevo aveva dei piccoli orecchini e un orologio al polso lei che non aveva mai portato orologi». ⁸⁴ La fine del colloquio, che segna non solo la sconfitta del movimento ma anche la fine della relazione sentimentale tra i due militanti, coincide esattamente col gesto, fino a quel momento inusuale, di guardare l'ora, per misurare un tempo dal valore materiale che, una volta sconfitta la rivolta, si ha il terrore di buttare via: «mi innervosivo sempre di più per il tempo che passava per il tempo che stavamo sprecando ma non sapevo proprio cosa dire cosa fare per usarlo siamo stati zitti per un po' poi China ha guardato l'orologio che era un gesto che non le avevo mai visto e io ho detto perché non mi scrivi e lei ha detto perché non mi scrivi tu». ⁸⁵

La rivolta rappresentata da Balestrini ne *Gli invisibili* dimostra dunque la sua debolezza nel non essere niente di più che un rito di inversione: nel momento in cui tenta di sconfinare dal recinto liminale in cui viene contenuto il rovesciamento dello *status quo*, le forze della struttura mettono in atto strategie di compensazione che si materializzano, nel romanzo, come riti di contro-inversione, per cui le stesse pratiche di lotta vengono utilizzate contro gli insorti. Occorre ora analizzare il rapporto tra *communitas* e struttura in questo alternarsi di inversioni e contro-inversioni.

L'esperienza carceraria: l'erosione della collettività e il ripristino della struttura

Nel corso di questi ultimi anni, un po' ovunque nel mondo si sono prodotte rivolte nelle prigioni. I loro obiettivi, le loro parole d'ordine, il loro svolgimento avevano sicuramente qualcosa di paradossale. Erano rivolte contro tutta una miseria fisica che dura da più di un secolo: contro il freddo, il soffocamento e l'affollamento, contro i muri vetusti, contro la fame, contro i colpi. Ma erano anche rivolte contro prigioni modello, contro i tranquillanti, contro l'isolamento, contro il servizio medico o educativo. Rivolte i cui obiettivi non erano che materiali? Rivolte contraddittorie, contro il decadimento ma contro il comfort, contro i guardiani ma contro gli psichiatri? In effetti, in tutti questi movimenti era proprio di corpi e di cose materiali che si trattava, come se ne tratta in quegli innumerevoli discorsi che la prigione

⁸⁴ *Ivi*, p.231.

⁸⁵ *Ivi*, p.233.

ha prodotto dall'inizio del secolo XIX. Ciò che ha generato quei discorsi e quelle rivolte, quei ricordi e quelle invettive, sono proprio piccole, infime materialità. [...] Si trattava veramente di una rivolta, a livello dei corpi, contro il corpo stesso della prigioniera.⁸⁶

La rivolta nel carcere di Trani di cui verosimilmente tratta *Gli invisibili* avvenne nel 1980; queste parole provengono da *Sorvegliare e punire*, pubblicato nel 1975. Gli anni Settanta sono in effetti, in Italia (e non solo, come testimonia il passo foucaultiano), anni di protesta anche violenta nelle istituzioni carcerarie: una protesta che, grazie anche alla presenza sempre più massiccia di prigionieri politici nelle strutture, dà vita a rivolte che vengono represses in maniera altrettanto violenta (sette i morti nelle fasi convulse del tumulto scoppiato nel carcere di Alessandria nel 1974). Al di là dei riferimenti storici precisi, comunque, ciò che colpisce nell'accostare il brano alla rappresentazione del carcere che viene fornita nel romanzo di Balestrini è la coincidenza nel cogliere le caratteristiche materiali incorporate dalla prigioniera, per cui questa non può che essere il luogo di ripristino della struttura, e dunque allo stesso tempo luogo della rivolta della *communitas* contro di essa; in continuità con *Vogliamo tutto*, dal momento che, a parte le analogie strutturali tra fabbrica e carcere, gli obiettivi materiali dei carcerati in rivolta di cui parla Foucault sono gli stessi dell'operaio-massa.

Questa «grande architettura chiusa, complessa e gerarchizzata che si integra al corpo stesso del meccanismo statale»,⁸⁷ in cui «viaggia molto il simbolico»⁸⁸ e «si arriva a voler dare un significato a tutto a voler interpretare tutto che tutto deve essere un segno di qualcosa»,⁸⁹ come annota il protagonista de *Gli invisibili*, fonda infatti la gerarchizzazione strutturale sulla ripartizione fisica dei corpi dei detenuti: perciò, davvero nel romanzo si tratta «di una rivolta, a livello dei corpi, contro il corpo stesso della prigioniera». La distinzione basilare descritta nel libro è quella tra prigionieri politici e delinquenti comuni; alcune forme di collaborazione con la struttura organizzativa consentono poi a entrambi un salto di *status*. Ciò che colpisce a prima vista è però la traduzione spaziale di questa gerarchizzazione, sempre secondo la dicotomia basso/alto che è uno dei principi regolatori della rappresentazione: «al primo piano c'erano tutti i comuni e al pianterreno c'erano i cosiddetti lavoratori che sono dei detenuti che svolgono nei corridoi mansioni di distribuzione del cibo e fanno la pulizia nei corridoi eccetera l'ultimo piano comprendeva invece tutti i politici eravamo sessanta politici».⁹⁰

Se la norma fondamentale del carcere è la ripartizione gerarchica dei corpi dei detenuti, ne consegue naturalmente che la lotta politica all'interno dello stesso ha come orizzonte la libera

⁸⁶ M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire*, cit., pp.33-34.

⁸⁷ *Ivi*, p.126.

⁸⁸ N. BALESTRINI, *Gli invisibili*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., p.107.

⁸⁹ *Ivi*, p.252.

⁹⁰ *Ivi*, p.110.

circolazione di questi corpi (che raggiunge il massimo nella già citata «festa» della rivolta compiuta), guadagnando spazi anche nell'impiego del tempo che è forma di dominio nelle istituzioni disciplinari: «proprio grazie alle lotte che c'erano state in quel carcere noi avevamo conquistato di tenere aperta per tutta la giornata la porta blindata e di chiuderla solo alle 11 di sera fino alle 7 del mattino». ⁹¹ Questo principio è peraltro descritto coscientemente dalla voce narrante del protagonista quando descrive il carcere speciale prima della rivolta, un ambiente che è ancora simile a una piazza del mercato, a un «bazar», come abbiamo visto:

i detenuti comuni degli speciali non sono i comuni dei carceri normali sono persone che dentro il carcere hanno tentato almeno una volta di scappare sono tutte persone che fanno parte della grande criminalità o di bande importanti e lì c'era la socialità anche con i comuni si poteva andare all'aria con loro e anche andare a mangiare con loro bastava fare la domandina per vedersi con loro c'era insomma una situazione di progressivo allargamento degli spazi all'interno del carcere c'era una situazione di lotta continua che andava a incidere sulla struttura del controllo perché il carcere è questo è una struttura che elabora al massimo il controllo sul corpo e quindi il fatto che questo controllo venga ridimensionato corrisponde a una variazione del rapporto di forza tra detenuti e custodia ⁹²

Quella appena citata è un'efficace traduzione narrativa, da un punto di vista schierato e antagonista, di una norma fondamentale delle istituzioni disciplinari descritta da Foucault: se «la disciplina procede prima di tutto alla ripartizione degli individui nello spazio», organizzando dunque «uno spazio analitico», il suo principio regolatore è quello «della localizzazione elementare o *quadrillage*. Ad ogni individuo, il suo posto; ed in ogni posto il suo individuo. Evitare le distribuzioni a gruppi; scomporre le strutture collettive; analizzare le pluralità confuse, massive o sfuggenti. [...] Bisogna annullare gli effetti delle ripartizioni indecise, la scomparsa incontrollata degli individui, la loro diffusa circolazione, la loro coagulazione inutilizzabile e pericolosa». ⁹³ Dunque, la ripartizione dei corpi è a sua volta traduzione spaziale della differenziazione di rango operata dall'istituzione sui detenuti in una fase precedente l'incarceramento: «nella disciplina», dice Foucault, «gli elementi sono intercambiabili poiché ciascuno viene definito dal posto che occupa in una serie e per lo scarto che lo separa dagli altri. L'unità non è dunque né il territorio (unità di dominazione), né il luogo (unità di residenza), ma il *rango*: il posto occupato in una classificazione» come quella che differenzia detenuti comuni, politici e lavoratori. Dunque «la disciplina, arte del rango [...] individualizza i corpi per mezzo di una localizzazione che non li inserisce, ma li distribuisce e li fa circolare in una rete di

⁹¹ *Ivi*, p.111.

⁹² *Ivi*, p.115.

⁹³ M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire*, cit., pp.154-156.

relazioni»⁹⁴ strettamente regolate dallo spazio e dall'impiego del tempo, come emerge dalle parole del protagonista del romanzo. Così, anche il rapporto tra detenuti politici e comuni varia nel corso del racconto: «eravamo in tutto sei politici in quel braccio di comuni ma l'aria non la facevamo insieme noi facevamo l'aria a un orario diverso da quello dei comuni»,⁹⁵ racconta il protagonista appena entrato in carcere; ma «dopo qualche tempo siamo stati trasferiti in un altro braccio dove è venuta a cadere la differenza tra noi e i comuni quindi le ore d'aria le facevamo insieme».⁹⁶

Ciò che ci interessa in questa sede, però, è soprattutto leggere l'alternarsi di momenti di individualizzazione e gerarchizzazione ad altri durante i quali è «*possibile scambiarsi l'uno con l'altro i corpi*», come alternarsi di struttura e *communitas*; come alternarsi ciclico, dunque, di rivolta, repressione e ripristino dello *status quo*. Come notava Turner, infatti, «la società (*societas*) sembra più un processo che una cosa – un processo dialettico con fasi successive di struttura e di *communitas*. Sembrerebbe esserci un “bisogno” umano – se si può usare un termine tanto controverso – di partecipare a entrambe le modalità»; e «chi ne manca nelle proprie attività funzionali di tutti i giorni la cerca nella liminalità rituale. Chi è strutturalmente inferiore aspira ad una superiorità strutturale simbolica nel rituale; chi è strutturalmente superiore aspira a una *communitas* simbolica e si sottopone a delle penitenze per raggiungerla».⁹⁷

Il processo rappresentato nel romanzo di Balestrini è però lineare, rappresenta il modello destinato a ripetersi ciclicamente: se nelle prime due parti la dimensione collettiva della *communitas* è ancora forte, dentro e fuori dal carcere, nelle altre due questa va erodendosi progressivamente, mano a mano che il protagonista viene ricacciato nell'individualismo di pari passo col ripristino della struttura; e «la fin du roman présente ainsi l'anéantissement de toute contestation par la dissolution du réseau de solidarité qui avait été une des forces principales du mouvement»,⁹⁸ come ha riassunto Tosatti. Accettiamo dunque, nell'eleggere un *focus* per la lettura de *Gli invisibili*, l'interpretazione di Lidia De Federicis, per la quale «il suo tema principale, più antropologico che sociologico, consiste nella rappresentazione di una cultura di gruppo, marginale ed emarginata, nelle due varianti del movimento giovanile e dell'universo carcerario»,⁹⁹ una rappresentazione che dimostra inoltre come, per dirlo con Turner, «le dimensioni collettive, *communitas* e struttura, si ritrovano in tutte le fasi e in tutti i livelli della cultura e della società».¹⁰⁰ Questa alternanza di esperienze è ben resa sia dall'incrocio continuo

⁹⁴ Ivi, p.158.

⁹⁵ N. BALESTRINI, *Gli invisibili*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., p.206.

⁹⁶ Ivi, p.213.

⁹⁷ V. TURNER, *Il processo rituale*, cit., p.216.

⁹⁸ A. TOSATTI, *La prison dans Gli Invisibili de Nanni Balestrini*, cit., p.111.

⁹⁹ LIDIA DE FEDERICIS, in *Antologia critica*, in N. BALESTRINI, *La Grande Rivolta*, cit., p.347.

¹⁰⁰ V. TURNER, *Il processo rituale*, cit., p.129.

tra le due linee narrative, che dalla porosità spaziale tra gli ambienti di cui abbiamo parlato. E a riguardo, ci viene ancora in soccorso Foucault, quando si chiede: «che la prigione cellulare, con le sue cronologie scandite, il suo lavoro obbligatorio, le sue istanze di sorveglianza e di annotazione, con i suoi maestri di normalità, che sostituiscono e moltiplicano le funzioni del giudice sia divenuta lo strumento moderno della penalità, come può meravigliare? E», continua lo studioso, «se la prigione assomiglia agli ospedali, alle fabbriche, alle scuole, alle caserme come può meravigliare che tutte queste assomiglino alle prigioni»,¹⁰¹ ciascuna delle quali non è altro che «una caserma un po' stretta, una scuola senza indulgenza, una fabbrica buia, ma, al limite, niente di qualitativamente differente»?¹⁰²

Due movimenti, dunque, descrivono il rapporto tra *communitas* e struttura: da una parte l'alternarsi delle due, restituita dalla porosità degli spazi; dall'altra la dinamica più generale in cui questa è contenuta, che rappresenta la dissoluzione della *communitas* e il ripristino della struttura. La repressione della rivolta, infatti, gioca tutta sull'individualizzazione dei detenuti, sull'erosione della dimensione collettiva che ha permesso l'insurrezione: la scena più emblematica è quella durante la quale, dopo l'irruzione dei corpi speciali dei Carabinieri nel carcere, i carcerati sono costretti a passare con le mani sulla testa in uno stretto corridoio dove vengono picchiati (vero e proprio rituale violento di ri-transizione), e poi, forzatamente a uno a uno, condotti nel cortile dell'aria, dove il supplizio cessa: «i cancelli che danno sui cortili dell'aria per paura appunto dei sequestri questo cancello non si apre mai con un angolo di novanta gradi non si apre mai come una porta normale c'è per terra fissato per terra c'è un piolo che fa in modo che il cancello si apre solo per un angolo di quarantacinque gradi cioè si apre proprio in modo che ci può passare solo una persona per volta e in più mettendosi di fianco». E ancora una volta, a presiedere questa transizione c'è una figura demoniaca di giudice, a metà tra Mangiafuoco, Caronte e il Minosse dantesco: «quello che apriva il cancello era un graduato e era lui che giudicava se una persona aveva preso abbastanza botte oppure no e questo lo giudicava se vedeva che questo poteva stare ancora in piedi o no per cui se vedeva che uno poteva stare ancora in piedi e non arrivava strisciando sulle ginocchia allora quando arrivavi davanti al cancello te lo chiudeva davanti».¹⁰³ «Non so se la pena deve essere individuale, ma individualizzante; e in due modi», osservava sempre Foucault, degno commento a questo procedimento repressivo:

¹⁰¹ M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire*, cit., p.247.

¹⁰² *Ivi*, p.253.

¹⁰³ N. BALESTRINI, *Gli invisibili*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., p.160.

prima di tutto la prigione deve essere concepita in modo da cancellare le conseguenze nefaste che essa provoca riunendo nello stesso luogo dei condannati molto diversi fra loro: soffocare i complotti e le rivolte che possono insorgere, impedire che si costituiscano complicità future o che nascano possibilità di ricatto (il giorno in cui i detenuti si ritroveranno liberi), ostacolare l'immoralità di tante "associazioni misteriose". In breve, che la prigione non formi, a partire dai malfattori che riunisce, una popolazione omogenea e solidale.¹⁰⁴

Si tratta dunque, in tutto e per tutto, di un'«individualizzazione coercitiva, per mezzo della rottura di ogni relazione non controllata dal potere o ordinata secondo la gerarchia»,¹⁰⁵ attuata nella struttura stessa del carcere in maniera permanente, o violentemente emergente nel momento della punizione della rivolta.

Questa repressione significa il ripristino della gerarchia e, dunque, la rottura di ogni dimensione collettiva della lotta. Tale dinamica è lineare ed esplicitamente modellizzata nel romanzo di Balestrini: anche dopo la repressione dell'insurrezione, quando ricomincia la lotta per guadagnare piccoli spazi di agibilità, ogni aggregazione spontanea che tenti di sfuggire all'organizzazione gerarchica del carcere può dare vita a una festa-rivolta, con il supplemento di creatività liminale e di *know how*, per così dire, tradizionale che essa comporta: «in tutte queste lotte quello che è stato messo in gioco quello che è stato risolutivo è sempre stata questa grande memoria portata soprattutto dai comuni questa accumulazione di conoscenze di un sapere di lotta dentro il carcere di un sapere accumulato nel tempo». ¹⁰⁶ Ma dinanzi a ogni incipiente irruzione della *communitas* («noi al di là delle differenziazioni politiche e delle diverse opinioni sul risultato della rivolta stavamo adesso lottando per questioni elementari per questioni che riguardavano la semplice sopravvivenza e quindi adesso era chiaro che l'unità era l'unica condizione per garantirci questa sopravvivenza per cui lottavamo»),¹⁰⁷ il potere non può che mettere in atto sempre la stessa strategia: «allora il ministero della giustizia ha elaborato il suo piano di risoluzione del problema che come tutti i piani di risoluzione dei problemi quando si tratta di lotte unitarie e omogenee la soluzione del problema è sempre una sola la separazione dei detenuti la rottura unità e di questa omogeneità». ¹⁰⁸

Inoltre, nella struttura del carcere, a prescindere dalla repressione degli eventuali tumulti, è sempre tenuta viva la differenziazione tra detenuti comuni e politici (con rispettivi sottogruppi), che è fortemente introiettata dai soggetti stessi, i quali contribuiscono dunque a oliare tale ingranaggio. Nel

¹⁰⁴ M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire*, cit., pp.257-258.

¹⁰⁵ *Ivi*, p.261.

¹⁰⁶ N. BALESTRINI, *Gli invisibili*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., p.235.

¹⁰⁷ *Ivi*, p.237.

¹⁰⁸ *Ivi*, p.238.

duro processo di soggettivazione che è vera e propria formazione alla vita nel carcere dove vigono norme speciali e non scritte, il protagonista si inserisce imparando proprio queste distinzioni successive: «in quel braccio ho anche cominciato a capire che tipo di rapporto che c'è tra noi e i comuni o almeno i comuni di quel braccio perché non è che tutti i comuni sono uguali». Per di più, impara ad aderire al suo *status*, collocandosi in questa gerarchia interna, istruito dai compagni:

i compagni della mia cella mi hanno spiegato che questi comuni avevano la convinzione che noi avevamo più soldi di loro perché eravamo per loro una grande famiglia perché ragionavano io sono un piccolo delinquente senza soldi [...]

mentre voi siete una grande famiglia avete la solidarietà e il sostegno materiale di tanta gente fuori perché quando vi arrestano la gente fa manifestazioni per voi firma appelli fa casino raccoglie soldi per voi e ve li manda in carcere [...] insomma quello che chiedevano era di partecipare anche loro indirettamente a tutta questa solidarietà che vedevano che noi avevamo chiedevano attraverso qualche segno che questa solidarietà arrivasse in parte anche a loro¹⁰⁹

Il risultato finale della repressione violenta del tumulto è proprio la rottura definitiva dei diversi ranghi che erano riusciti ad annullare le reciproche diffidenze in una pur fugace dimensione collettiva: «dopo la rivolta i rapporti tra comuni e politici si erano incrinati c'era stato un ricambio generale dei comuni e non avevano messo lì nessun comune che simpatizzava per i politici e che quindi poteva essere un tramite tra le due componenti così è venuto meno il rapporto che c'era tra comuni e politici prima della rivolta».¹¹⁰

Ripristinata la struttura gerarchica, ogni soggetto viene rigettato nell'individualismo, ed è allora che non si circola più liberamente e non ci si parla più da una cella all'altra, come abbiamo visto in precedenza; anche fuori dal carcere, questa dimensione di internamento viene introiettata a tal punto che non è più possibile scapparvi, come testimoniato dall'episodio del suicidio di Gelso. L'ex compagno del protagonista, prima di impiccarsi nella sua camera nella casa dei genitori, vi riproduce esattamente l'interno di una cella; altro esempio di porosità tra gli spazi, con cui si dimostra che «not only a political but also a philosophical and existential awareness of the fact that the condition of solitude and of alienation is not only related to the “monstrousness” of that space (which is in some

¹⁰⁹ N. BALESTRINI, *Gli invisibili*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., p.206.

¹¹⁰ *Ivi*, p.252.

senses reassuring because bounded) but reappears and is problematically magnified even “elsewhere”». ¹¹¹ L’episodio, in effetti, apre significativamente l’ultimo capitolo del romanzo:

era stata accolta la sua domanda di scarcerazione era stato messo agli arresti domiciliari [...]

in pochi giorni ha trasformato la camera in una cella [...] viveva come in prigione e non voleva assolutamente vedere nessuno [...] dopo un mese un giorno l’hanno trovato impiccato nella sua cella che era la sua camera una mattina l’hanno trovato lì che si era impiccato con le lenzuola annodate con cui aveva mimato l’evasione a cui aveva sempre pensato e che neanche adesso gli era riuscita ¹¹²

Vi è poi una zona grigia, di confine, tra gli illegalismi repressi nell’istituzione carceraria e le strutture di controllo che operano la sorveglianza sui detenuti, incarnata in figure ambigue come i lavoranti: «un’altra cosa era per esempio che i lavoranti lì dentro noi politici ci riempivano di favori [...] c’era il lavorante che faceva il panettiere e che faceva un pane schifoso [...] ma a noi in più ci dava la pizza la focaccia che lui cucinava a parte anche per i brigadieri e i marescialli per farseli amici o in cambio di favori». Nel commento del protagonista c’è tutta la consapevolezza della strumentalità di questa concezione gerarchica: «perché lui ragionava con la logica della gerarchia e aveva individuato nel nostro braccio noi politici come quelli più importanti e ci offriva le pizze però gente così il più delle volte è infame è gente che la direzione usa per avere informazioni è gente di merda ruffiani schifosi viscidati infami». ¹¹³ «Bisognerebbe allora supporre che la prigione, e in linea generale, senza dubbio, i castighi, non siano destinati a sopprimere le infrazioni; ma piuttosto a distinguerle, a distribuirle, a utilizzarle», ¹¹⁴ diceva Foucault; e notava che «l’utilizzazione politica dei delinquenti – sotto forma di delatori, indicatori, provocatori – era un fatto acquisito assai prima del secolo XIX», per cui «tutto un funzionamento extralegale del potere è stato in parte assicurato dalla massa di manovra costituita dai delinquenti: polizia clandestina ed esercito di riserva del potere». ¹¹⁵ Nell’istituzione carceraria, questo legame opaco è sempre più stretto, e ne risulta che «prigione e polizia formano un dispositivo gemellato; in coppia assicurano in tutto il campo degli illegalismi la

¹¹¹ V. BINETTI, *Re-mapping autonomous spaces and invisible communities in Nanni Balestrini’s testimonial narrative*, cit., p.281.

¹¹² N. BALESTRINI, *Gli invisibili*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., pp.259-260.

¹¹³ *Ivi*, p.207.

¹¹⁴ M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire*, cit., p.300.

¹¹⁵ *Ivi*, pp.308-309.

differenziazione, l'isolamento e l'utilizzazione di una delinquenza. Negli illegalismi, il sistema polizia-prigione ritaglia una delinquenza maneggevole». ¹¹⁶

In questa dinamica si può inquadrare anche il fenomeno del pentitismo e della collaborazione con la giustizia, raccontato nelle lasse del capitolo 43 attraverso un caso emblematico e paradossale, che causa grande sconcerto al protagonista. La rottura della collettività fa sì che la *communitas* assuma i tratti di una *societas*, e che ne accolga persino alcune forme punitive del dissenso interno: «se effettivamente domani questo scende all'aria bisogna ammazzarlo davvero altrimenti questo resta lì e la cosa passa e inoltre poi la voce circola in tutte le carceri e si viene a sapere che questo considerato un infame va tranquillamente all'aria in cortile», ¹¹⁷ si dicono gli ex compagni di un detenuto che ha mandato in carcere altri compagni parlando col giudice. Le stesse difficoltà si ritrovano in una situazione analoga raccontata nel capitolo 47: «la cosa che i suoi compagni preferivano era certamente di non doverlo ammazzare non erano assolutamente contenti di dovere affrontare questo problema [...] si capiva chiaramente che se lo facevano non lo facevano mica perché erano convinti ma perché costretti erano costretti in confronto ai loro compagni nelle altre carceri e fuori [...] in quel momento in cui il problema è di lottare contro il pentitismo dilagante». ¹¹⁸ «La sua prontezza a trasformarsi a sua volta in una struttura normativa», chiosa Turner, «è un indizio della vulnerabilità della *communitas* all'ambiente strutturale»; ¹¹⁹ «così è saltata tra di noi la solidarietà che era stata la nostra grande forza l'unica cosa che ci era rimasta», ¹²⁰ gli fa eco il protagonista del romanzo commentando tristemente questi episodi.

Infine, bisogna considerare un processo di individualizzazione anche nella rappresentazione del protagonista de *Gli invisibili*. Come in *Vogliamo tutto*, il titolo è declinato al plurale, e la voce narrante vorrebbe essere un personaggio collettivo, o meglio, «un soggetto assolutamente tipico, e in questo senso collettivo»; ¹²¹ e Toni Negri ha buon gioco nell'affermare che «gli invisibili di Balestrini, già nei primi anni Ottanta, cominciavano a configurare un soggetto multitudinario, singolare, trasversale, che non voleva mai ridursi a massa ma che voleva in ogni caso essere un insieme». ¹²² Questa dimensione plurale, però, tende all'erosione, dal momento che il testo in lasse (dove il formalismo sperimentale si spinge sino alla totale eliminazione dei segni d'interpunzione) si appiattisce sul racconto orale dell'io; e d'altronde questo processo di sfilacciamento della collettività è una delle

¹¹⁶ Ivi, pp.310-311.

¹¹⁷ N. BALESTRINI, *Gli invisibili*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., pp.241-242.

¹¹⁸ Ivi, p.257.

¹¹⁹ V. TURNER, *Dal rito al teatro*, cit., p.92.

¹²⁰ N. BALESTRINI, *Gli invisibili*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., p.258.

¹²¹ R. ROSSANDA, *Storia crudele di Sergio l'invisibile*, cit., p.VII.

¹²² T. NEGRI, *Prefazione*, cit., p.6.

dinamiche raccontate nel libro. Anche in questo caso, la dedica *A Sergio* è l'unico indizio che permette di dare un nome al protagonista, che però è stato facilmente indicato in Sergio Bianchi, «an activist within “autonomia” coming from a working class background in the Milanese inter-land»,¹²³ conosciuto dallo scrittore durante l'esilio parigino e successivamente autore di libri sul movimento e fondatore della casa editrice DeriveApprodi. Se infatti Sergio è riconoscibile come «a character, who by force of circumstance, becomes a collective subject [...] he appears instead as a corporeal, intellectual and human presence, who even in his representativeness, and in the immediate recognizability of his status as a narrating subject, representative of the events of the 70s, retains his own peculiar singularity and his own contradictory identity».¹²⁴ Non si tratta più di un protagonista collettivo, dunque, ma di un personaggio stereotipato che vorrebbe essere caso esemplare ma che, attraverso la trascrittura balestriniana, mantiene tutti i marchi della contingenza e della singolarità dell'esperienza: frequente utilizzo di deittici, apostrofe ricorrente all'interlocutore singolo – Nanni Balestrini in persona –, descrizione dei propri sentimenti, dei propri pensieri inerenti alla specificità dell'esperienza e così via. Il tutto non senza un grande guadagno – se così si può chiamare – in termini di coinvolgimento emotivo del lettore, che ha davvero l'impressione di trovarsi davanti allo sbobinamento di una testimonianza orale. Per riassumere con le parole di Silvia Contarini: «si l'ouvrier protagoniste de *Vogliamo tutto* représente une multitude, l'étudiant protagoniste des *Invisibili* possède une personnalité propre, ce qui le rend beaucoup plus touchant».¹²⁵ Nei quindici e più anni che separano *Vogliamo tutto* da *Gli invisibili* si è dunque compiuto un processo di individualizzazione che è naturalmente strumento del potere e che, pur essendo extraletterario, ha il suo riflesso non solo nelle modalità adottate dalla narrazione, ma anche nel contenuto del romanzo.

Questo è evidente anche nella narrazione in prima persona di Sergio, il quale passa dalla convinzione di essere parte di una collettività allo sconforto per la dimensione individuale in cui viene rigettato dalla dissoluzione di ogni legame di solidarietà. Il contrasto è netto se si accostano le scene dell'entrata nel carcere e quelle con cui si conclude il libro, dove, appena prima del racconto della “fiaccolata”, il protagonista ha uno degli ultimi contatti con il mondo esterno. Nell'ultimo capitolo della seconda parte, mentre viene tradotto dalla questura al carcere, Sergio ha ancora ben vivo il ricordo dei compagni, che è coscienza di appartenere a un essere collettivo; e questo pensiero è fonte di consolazione:

¹²³ C. GUBBIOTTI, *op. cit.*, p.288, n.5.

¹²⁴ V. BINETTI, *op. cit.*, p.269.

¹²⁵ SILVIA CONTARINI, *Années 70: une transition traumatique*, in MONICA JANSEN, PAULA JORDÃO (a cura di), *Proceedings of the International Conference The value of literature in and after the Seventies: the case of Italy and Portugal*, cit., pp.303-316, p.310.

adesso pensavo ai compagni e questo mi consolava perché pensavo che adesso tutti si stavano mobilitando si stavano dando da fare per me non mi avrebbero lasciato solo e ero orgoglioso del fatto che avevo tutti questi compagni questa grande famiglia che si prendeva a carico la mia situazione [...] sentivo che non ero solo facevo parte di una forza collettiva e questo mi dava una grande forza avrei sopportato con fierezza tutto quello a cui stavo andando incontro¹²⁶

Paradossalmente, la sorveglianza panottica non è ancora quella operata dal potere e incarnata nella struttura del carcere, ma è data piuttosto dal pensiero di questo collettivo che veglia sul protagonista anche oltre le mura della prigione, con duplice funzione di guida e supporto: «e pensavo che adesso dovevo comportarmi come sotto gli occhi dei compagni non ero solo c'erano loro con me sempre presenti sulla scena».¹²⁷ Così, anche durante la detenzione, «quando penso ai compagni mi sento un po' meglio»,¹²⁸ dice Sergio, configurandosi in questo modo ancora come eroe epico: non è il collettivo a trarre forza dalle sue qualità eccezionali ma, viceversa, è lui ad agire solo in virtù dell'appartenenza al collettivo.

Come accennato però, la qualità collettiva del personaggio va erodendosi nel corso della narrazione, al contrario di quanto accade in *Vogliamo tutto*, dove assistevamo a una sorta di "rivelazione" di questa dimensione, in un crescendo restituito dal procedimento di composizione del testo, che abbandonava la registrazione della voce di Alfonso per inserire materiali collettivi come opuscoli e volantini. Emblematica di questo procedimento la scena in cui il protagonista, dopo che anche le piccole lotte seguite alla repressione della grande rivolta sono spente dalla frattura del collettivo operata dal potere, mentre viene trasferito di cella, in un primo momento raccoglie gli oggetti che lo legano al passato e ai compagni fuori dal carcere; ma alla fine decide di abbandonarli. Tra questi, la sciarpa rossa il cui rilievo simbolico abbiamo già evidenziato:

poi mi sono chiesto perché facevo tutto quello e ho lasciato cadere per terra i libri ho tenuto solo i maglioni e i pantaloni marci poi mi sono messo la mano in tasca ho tirato fuori i pezzi delle lettere senza guardarli ho lasciato cadere per terra anche quelli anche le sue lettere e prima di andarmene mi sono tolto dal collo anche la sciarpa rossa che avevo sempre al collo e l'ho buttata lì anche quella e me ne sono andato in fretta con le guardie perché tanto non me ne importava più niente di niente¹²⁹

¹²⁶ N. BALESTRINI, *Gli invisibili*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., p.179.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ *Ivi*, p.191.

¹²⁹ *Ivi*, p.239.

Questo processo di individualizzazione si compie poi definitivamente nell'ultimo capitolo, dove è una lettera, neanche un colloquio in presenza, a restituire a Sergio la dimensione del cambiamento che è avvenuto fuori dal carcere durante la sua detenzione. L'immagine tratteggiata nell'epistola di Malva è esattamente quella di un rituale compiuto, di una transizione avvenuta e di un cerchio che si chiude a rafforzare lo *status quo*:

la lettera di Malva finiva dicendo che dovevamo renderci conto di come le cose erano cambiate fuori adesso e che non ci immaginavamo come le cose erano diventate diverse fuori come tutto fuori era cambiato l'aria l'atmosfera il clima i discorsi la gente non dovevamo pensare che le cose erano rimaste come prima adesso la grande paura era passata i padroni erano di nuovo sicuri di sé erano tonati a sfoggiare i loro soldi le loro Rolls Royce per le strade le loro pellicce i loro gioielli alla Scala e adesso tutta la gente e anche tanti di quei compagni pensavano solo a lavorare a fare i soldi a dimenticare tutto quello che era successo prima quando si credeva che tutto forse stava per cambiare¹³⁰

Appena prima della disperata fiaccolata nel buio e nel silenzio, che in realtà non fa altro che rafforzare l'immagine della prigionia come un cimitero, la reazione del protagonista alla lettera è una maniacale richiesta di comunicazione tra il dentro e il fuori, nel momento in cui prende coscienza improvvisa della propria individualità e della propria solitudine. La porosità tra gli ambienti che ha finora dominato il romanzo in questo modo si serra addosso al personaggio, e tutto il mondo che egli rappresentava finché era eroe epico, tutto ciò che è rimasto "chiuso fuori", diventa invisibile e inaccessibile tanto quanto lui nella prigionia:

cosa c'è fuori da questa scatola chi c'è fuori di qui cosa fanno cosa stanno facendo adesso perché continuano a fare delle cose a fare tutte le cose che fanno senza di me dove sono io quale sono io qual è la mia faccia adesso che mi è rimasta solo la mia faccia qui compressa piatta schiacciata

ho rotto lo specchio ho buttato tutte le schegge nel cesso ho tirato l'acqua [...] c'ho infilato la testa l'ho schiacciata giù ma la testa non entrava non riusciva a passare da quel buco a uscire fuori da un'altra parte a vedere fuori a vedere dove sono dove siete quando eravamo mille diecimila centomila non è possibile che fuori non c'è più nessuno non è possibile che non sento più niente che non sento più una voce un rumore un respiro non è possibile che fuori c'è solo un immenso cimitero dove siete mi sentite non sento non vi sento non sento più niente¹³¹

¹³⁰ *Ivi*, p.260.

¹³¹ *Ibidem*.

Questa scena della crisi definitiva del protagonista non è altro che un *requiem* per la dimensione collettiva del movimento, tanto quanto lo diventava la foto di Pedrizzetti nel discorso inaugurato da Eco e che tanto successo ha avuto nell'immaginario collettivo. Alfonso dunque si sviluppa e si consuma in Sergio; ne *Gli invisibili* pertanto viene rappresentata la medesima dinamica mitologica incarnata dalla posa in tensione di Memeo in via De Amicis, e anche la composizione del romanzo – con le spie testuali cui abbiamo accennato, che impediscono una vera e propria identificazione di Sergio con la collettività – viene deformata da questa norma di movimento narrativo. Per dirla nel modo più riassuntivo possibile, si tratta del processo di individualizzazione operato dal potere sulla *communitas* con effetti repressivi, e che agisce anche nel romanzo di Balestrini – o meglio, sui discorsi che hanno contribuito alla sua composizione tanto quanto sui discorsi che ne scaturiscono.

Questa forma repressiva, secondo Foucault, sarebbe frutto di un *turn* verificatosi nel momento in cui la società assumeva la forma disciplinare: «le discipline segnano il momento in cui si effettua quello che potremmo chiamare il rovesciamento dell'asse politico dell'individualizzazione», leggiamo in *Sorvegliare e punire*. «In altre società – di cui il regime feudale non è che un esempio – possiamo dire che l'individualizzazione è massimale dalla parte dove si esercita la sovranità e negli strati superiori del potere. [...] In un regime disciplinare, al contrario, l'individualizzazione è discendente: nella misura in cui il potere diviene più anonimo e più funzionale, coloro sui quali si esercita tendono ad essere più fortemente individualizzati; e mediante sorveglianze, piuttosto che cerimonie». «Il momento in cui si è passati da meccanismo storico-rituali di formazione dell'individualità a meccanismi scientifico-disciplinari» di cui parla il filosofo francese diventa così decisivo per la nostra analisi, in quanto si tratta del momento in cui si sostituisce «all'individualità dell'uomo memorabile quella dell'uomo calcolabile»; dunque il medesimo «in cui furono poste in opera una nuova tecnologia del potere ed una diversa anatomia politica del corpo».

Lungi dall'influenzare solamente il contenuto dell'opera di Balestrini, questo procedimento di individualizzazione è fondamentalmente incisivo anche sulle modalità di rappresentazione. Infatti, con il passaggio da Alfonso a Sergio e dunque con la progressiva erosione della dimensione collettiva del protagonista, notiamo di pari passo una lenta evoluzione dell'epica fondazionale in una tragedia individuale, per quanto tipizzata. Lo stesso Foucault notava che «se dal fondo del Medioevo fino ad oggi “l'avventura” è il racconto dell'individualità, il passaggio dall'epico al romanzesco, dai grandi fatti alla segreta singolarità, dai lunghi esili alla ricerca interiore dell'infanzia, dai tornei ai fantasmi, si iscrive anch'esso nella formazione di una società disciplinare».¹³² Del resto, anche nella teoria di Turner il fenomeno liminoide è più funzionale allo *status quo* rispetto al liminale, poiché quest'ultimo è strettamente dipendente dalla dimensione tutta individuale dell'estro creativo che gli dà vita. A

¹³² M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire*, cit., pp.210-211.

questo passaggio dall'epico al tragico-psicologico corrisponde poi un'analoga transizione da forme del comico tipiche del carnevalesco ad altre modalità più strettamente legate alla satira, come vedremo più avanti; quello che interessa sottolineare ora è che quel processo di individualizzazione messo in atto dal potere disciplinare, e riconosciuto da Eco nella foto di Pedrizzetti, si trova riflesso non solo nel *quadrillage* della prigione descritta ne *Gli invisibili*, ma anche nelle stesse modalità della rappresentazione adottate nell'opera. Questo è quanto è veramente cambiato nei sedici anni che separano questo secondo romanzo da *Vogliamo tutto*.

Lo spazio navale e carcerario

La porosità tra gli spazi in cui si svolge la vicenda narrata in *Gli invisibili* suggerisce l'esistenza di molteplici rappresentazioni del *quadrillage* carcerario che si fa simbolo del processo di individualizzazione operato dal potere disciplinare. Nel secondo romanzo de *La Grande Rivolta*, la fabbrica è certamente meno presente che in *Vogliamo tutto*; eppure nelle sue sparute apparizioni la condizione del luogo di lavoro come ambiente carcerario è evidente (e lo era in effetti anche nel racconto di Alfonso). Così, le analogie tra fabbrica e prigione spingono a cercare una tale rappresentazione nel novero dei romanzi ascrivibili alla cosiddetta "letteratura selvaggia", cui diede impulso in effetti proprio Balestrini: si tratta di opere che narrano la condizione operaia scritte da autori operai che decidono di prendere la parola o comunque di intellettuali che per vicende lavorative sono venuti a contatto col mondo della fabbrica – come nel caso di Ottiero Ottieri, il cui *Donnarumma all'assalto* (1959) è un classico del genere: tra gli anni Cinquanta e Sessanta lo scrittore lavorò come selezionatore del personale nella Olivetti di Pozzuoli.

Vi è chi riconosce come «capofila»¹³³ di questa letteratura il calabrese Vincenzo Guerrazzi (1940-2012), vera e propria figura di operaio-massa emigrato ancora minorenne dal Sud per lavorare nella Meccanica Varia della Ansaldo di Genova: la condizione dei metalmeccanici è al centro delle sue scritture degli anni Settanta, parte delle quali furono pubblicate inizialmente proprio su dei fogli di fabbrica. La consacrazione come scrittore "selvaggio" avviene tra l'altro sotto l'egida dello stesso Balestrini, il quale, all'epoca direttore insieme a Pietro A. Buttitta della collana «Collettivi» per l'editore Marsilio, nel 1974 pubblica il suo romanzo *Nord e Sud uniti nella lotta*. Con Balestrini condivideva del resto lo schieramento politico, dal momento che «il suo rifiuto del lavoro,

¹³³ CLAUDIO PANELLA, *Vincenzo Guerrazzi, pittore e scrittore operaio*, in «alfabeta2», 29 luglio 2012, <<https://www.alfabeta2.it/2012/07/29/vincenzo-guerrazzi-pittore-e-scrittore-operaio/>> (25 maggio 2018).

allontanandolo dal PCI e dagli ambienti sindacali, lo avvicinò all'area dell'Autonomia e ai movimenti studenteschi genovesi degli anni '70». ¹³⁴

Questa è infatti l'attitudine politica di Vincenzo, *alter ego* dell'autore, che in *Nord e Sud uniti nella lotta* racconta in prima persona il viaggio in nave da Genova a Reggio Calabria degli operai che aderirono alla grande manifestazione sindacale indetta dai metalmeccanici nella città calabrese in risposta ai cosiddetti "moti di Reggio" dell'ottobre 1972. Si tratta di un documento molto interessante sull'operaio-massa, al pari di *Vogliamo tutto*; la direzione del viaggio è però uguale e contraria a quella di Alfonso o dello stesso Guerrazzi partito dalla cittadina reggina di Mammola, poiché la navigazione va in senso contrario alla migrazione interna: da Nord a Sud e non viceversa. Per il protagonista, si tratta evidentemente di un ritorno a casa, dunque; e allora ecco che alla narrazione del viaggio si alternano *flashback* che senza soluzione di continuità con la linea narrativa principale raccontano episodi della sua infanzia nel paesino natale, ma anche la vita quotidiana (reale e surreale) nella fabbrica genovese. Come ha riconosciuto Borghello, «questo motivo del viaggio [...] è il filo conduttore di una narrazione nella quale si intrecciano e si sovrappongono molti altri temi, ricordi sogni, immaginazioni, ossessioni, incubi. L'angolazione del viaggio in nave diviene il tramite per uno spontaneo spaccato pluridimensionale della "condizione operaia"». In particolare, vi ritroviamo un «modo diverso e più istintivo di cogliere la stessa realtà dell'operaio massa narrata in *Vogliamo tutto* di Balestrini. In *Nord e Sud uniti nella lotta* l'insistenza è però soprattutto sulla condizione di esclusione della fabbrica, sui meccanismi dell'alienazione operaia». Secondo lo studioso, «non c'è lo slancio volontaristico, la sottolineatura quasi trionfalistica della *lotta per la lotta* come nel romanzo di Balestrini»; ¹³⁵ ma piuttosto, come ne *Gli invisibili*, l'intreccio e la sovrapposizione delle linee narrative restituisce corrispondenza e porosità tra diversi ambienti (la fabbrica, la nave, il Sud).

Al di là dell'elisione della lotta (la manifestazione di Reggio è appena accennata, non è il culmine epico di un *climax* come in *Vogliamo tutto* la battaglia di Corso Traiano) – altra dimostrazione che la vita di fabbrica è il vero oggetto di questo romanzo – non è un caso che per descrivere la condizione operaia Guerrazzi scelga di rappresentare un viaggio in nave. «Carcerario e navale» è difatti una diade indicata da Michel de Certeau, ¹³⁶ che trova riscontro in diverse narrazioni antagoniste, per cui la nave si fa metafora della prigione, forte anche della trasposizione semantica che ha subito la parola "galera" nella lingua italiana. Pensiamo per esempio alla poesia *Il galeone*, composta dall'anarchico carrarese Belgrado Pedrini in galera a Fossombrone nel 1967, messa in musica da Paola Nicolazzi e pubblicata sul giornale degli anarchici di Massa e Carrara «Presenza anarchica» nello stesso 1974 del romanzo

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ G, BORGHELLO, *Ipotesi per una letteratura politica*, cit., pp.146-147.

¹³⁶ Cfr. MICHEL DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001, pp.169-172.

di Guerrazzi. Il testo, scritto in un linguaggio aulico e desueto per gli anni Sessanta, si basa sull'esplicita corrispondenza metaforica tra la prigione in cui era rinchiuso l'autore e il «galeon fatale» su cui sono condannate «torme di schiavi adusti / chini a gemer sul remo»; l'immagine della nave si dilata però fino a rappresentare l'intera società contro la quale l'autore invita a una rivolta distruttiva («remiam finché la nave / si schianti sui frangenti») che è esplicitamente di matrice anarchica: «alte le [bandiere] rossonere / fra il sibilar dei venti [...] / sorga un dì sui martiri / il sol dell'anarchia». «Su schiavi all'armi all'armi / pugnam col braccio forte / giuriam giuriam giustizia / o libertà o morte» è l'invocazione finale.

Si potrebbe citare poi il celeberrimo film *La corazzata Potëmkin* di Sergej Michajlovič Ėjzenštejn (1925) in cui la rivolta auspicata da Pedrini ha effettivamente luogo; ma anche l'episodio comico de *Il secondo tragico Fantozzi* (1976), nel quale la ribellione degli impiegati contro la visione imposta in azienda de *La corazzata Kotiomkin* (un film pesante e lunghissimo molto diverso da quello dinamico e di appena 67 minuti di Ėjzenštejn) rimette in scena quella dei marinai russi. In questo caso viene a formarsi una vera e propria allegoria a chiave in cui la corazzata del film russo – il Palazzo da assaltare – diventa il cineforum aziendale rappresentato nella commedia italiana, e si aggiunge un altro termine a cui corrisponde la metafora dello spazio navale e carcerario: quello del soffocante mondo impiegatizio.¹³⁷ Un'immagine tratta dalla locandina del film di Ėjzenštejn campeggia peraltro sulla copertina della prima edizione del romanzo di Guerrazzi così come su quella del 2003, presso la genovese Fratelli Frilli: un costante ed esplicito riferimento iconografico.

Esiste dunque un repertorio antagonista in cui la nave è metafora dello spazio carcerario e dell'intera società disciplinare; in *Nord e Sud uniti nella lotta* la fabbrica si fa terzo termine di questa catena metaforica, soprattutto dal momento in cui la ripartizione dei corpi nella nave corrisponde in maniera lineare alla gerarchia della vita quotidiana nella fabbrica (cui ci si riferisce non di rado con terminologie militaresche). Il protagonista si muove continuamente sull'asse basso/alto, dai ponti inferiori (dove viaggiano i semplici operai come lui) a quelli superiori (dove stanno i dirigenti sindacali con le loro mogli), non senza un marchio di appartenenza («salii sul ponte, ma avevo la sensazione di portarmi dietro la puzza e di lasciare la scia»)¹³⁸ e un senso di estraneità agli altri ambienti: «decisi di andare sul ponte superiore. Mentre salivo la scala, ebbi un attimo di esitazione e mi girai su me stesso per vedere se qualcuno mi seguiva. Mi sentivo come chi va a rubare».¹³⁹ Il posto occupato nella gerarchia corrisponde dunque a uno spazio connotato da maggior o minor comfort

¹³⁷ Cfr. WU MING, *La corazzata Potëmkin in Italia. 10 punti sul caso Fantozzi*, in «Giap», 8 maggio 2018, <<https://www.wumingfoundation.com/giap/2018/05/corazzata-potemkin-in-italia/>> (25 maggio 2018).

¹³⁸ VINCENZO GUERRAZZI, *Nord e Sud uniti nella lotta*, Genova, Fratelli Frilli, 2003, p.17.

¹³⁹ *Ivi*, p.19.

nella nave, e il contrasto è avvertito nettamente da Vincenzo: «sul ponte superiore a malapena si percepivano i rumori dei motori e le vibrazioni nel pavimento non c'erano. Mentre nella cabina n°32, con l'oblò a filo d'acqua, e lo sportello interno che non si poteva aprire, perché poi la guarnizione non avrebbe più chiuso bene e sarebbe entrata l'acqua, il rumore era assordante come quello dell'officina».¹⁴⁰ Quando poi egli accede al piano di sopra, in cui le mogli dei dirigenti sindacali sono intente a cenare, ha l'impressione di entrare in un altro mondo, e la comune umanità si perde conferendo tratti zoomorfi a queste figure:

avevo l'impressione di trovarmi a certe riunioni di *buona famiglia*. La sera prima, le donne mentre salivano a bordo ironiche dicevano: “Noi siamo la noblesse” e il marinaio le accompagnava alle cabine di sopra. Ora nel salone sfoggiavano toilette dai colori sgargianti e io, che non conoscevo nessuna *famiglia* amica, mi sentivo a disagio.

Noi della truppa si mangiava sul ponte seduti per terra, col sacchetto in mezzo alle gambe, e col dondolio della nave che ti portava un po' di qua e un po' di là. Avevo l'impressione di vedere una nave di sfollati. Ora mi sentivo un servo vedendo quelle nonne e bisnonne dalla pelle rattappita come quella delle scimmie [...]. Le giovani coppie strette per mano passavano da un tavolo all'altro facendo inchini alle vecchie signore dalle sembianze scimmiesche.¹⁴¹

L'illusione della *communitas* unita nella lotta che aveva suggestionato il protagonista al momento della partenza s'infrange davanti a simile visione, e Vincenzo, sentendosi anche sulla nave relegato nella struttura sociale incarnata nella fabbrica, non riesce a sentirsi parte di quel tutto, ma avverte la propria segregazione:

quando salimmo a bordo, come dicevo, eravamo tutti vestiti alla buona, con roba da Standa o da Upim, comunque da grande magazzino. La partenza ci aveva accomunati tutti più o meno nell'abbigliamento, vecchi e giovani, di tutte le classi sociali. Ma che dico: di classe ce n'era una sola, la classe operaia. Ero pienamente convinto, quando entrai nel salone di prima, di essermi smarrito. Mi pareva di essere al cinema, di assistere alla proiezione di una pellicola americana.¹⁴²

Il viaggio in nave riafferma così «la perentorietà di una condizione che, anche momentaneamente messa tra parentesi, riemerge di continuo»: possiamo riconoscere infatti, con Borghello, che nel romanzo di Guerrazzi «il dato della divisione interna, della permanente “segregazione”, è

¹⁴⁰ *Ivi*, p.21.

¹⁴¹ *Ivi*, p.46.

¹⁴² *Ivi*, p.57.

vistosamente confermato anche all'interno dell'esperienza del viaggio in nave. Così spontaneamente si ricrea, anche all'interno della nave, una gerarchia». ¹⁴³ La *communitas*, sotto le spinte repressive delle forze dello *status quo*, si dà spontaneamente una conformazione gerarchica che mima la strutturazione simbolica del potere; e il vettore in movimento (la nave, ma potrebbe essere anche un treno, come nelle parole di de Certeau) è particolarmente adatto a rappresentare questo processo, dal momento che non è se non «una cellula razionalizzata, una molecola del potere panottico e classificatore, un modulo del sistema di reclusione che rende possibile la creazione di un ordine» al cui interno «ogni cosa ha il suo posto, [...] ogni essere trova una collocazione» in una «struttura organizzativa, quiescente a una ragione» che, per la nave come per il vagone ferroviario, è «requisito per la circolazione». ¹⁴⁴

La ripartizione si rispecchia poi soprattutto nel differente linguaggio parlato dalle diverse categorie all'interno della gerarchia di fabbrica, e soprattutto dalle diverse fazioni politiche. Il basso continuo della narrazione è infatti dato dalle estenuanti discussioni tra operai del PCI e metalmeccanici che aderiscono ai gruppi extraparlamentari. Vediamo così ben descritta la mutazione dell'operaio specializzato e politicizzato nell'operaio-massa spontaneista, la cui lotta è dettata da bisogni strettamente materiali, rappresentata esemplarmente nel contrasto bonario tra Vincenzo, simpatizzante gruppettaro come lo scrittore, e Paolo, operaio del Partito, il cui malumore nei confronti dei gruppi viene continuamente deriso e addebitato a un deficit di sfogo dei bisogni sessuali: «Paolo ha un atteggiamento di servo dello spirito ottuso. Al di là del Partito non conosce niente, e vedendo le donne si rattrista. Non ha mai dedicato tempo a loro». ¹⁴⁵ La vera differenza tra comunisti di partito e gruppettari risiede però principalmente proprio nel differente linguaggio: «perché siamo dei pazzi?

¹⁴³ G. BORGHELLO, *Ipotesi per una letteratura politica*, cit., p.149. Se la nave riafferma la condizione gerarchica in cui gli oppressi, anche in mezzo al mare, rimangono tali, cosa succede quando la nave naufraga? Una risposta – grottesca e caricaturale – a questo interrogativo è fornita dal film di Lina Wertmüller *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto* (1974), dove il naufragio del gommone noleggiato dalla ricca borghese anticomunista Raffaella Pavone Lanzetti (Mariangela Melato) provoca un ribaltamento in tutto e per tutto carnevalesco: sopravvissuta su un'isola deserta insieme al marinaio comunista Gennarino Carunchio (Giancarlo Giannini) da lei precedentemente sfruttato, diventa la vittima prescelta della rivalsa di quest'ultimo per tutte le angherie subite (rivalsa che ben presto si muta in tragicomica storia d'amore interclassista). La preminenza della dimensione sessuale e del linguaggio di piazza dell'insulto scurrile sono le manifestazioni, nella parentesi del naufragio (ricomposta nel finale in un mesto ritorno all'ordine), dell'erompere di un verbale segreto fortemente connotato dal ricorso al repertorio del Carnevale; anche se va detto che la prevaricazione "alla rovescia" assume non di rado i tratti di una violenta restaurazione patriarcale. Ringrazio il prof. Srećko Jurišić per avermi suggerito un confronto tra il romanzo di Guerrazzi e il film di Lina Wertmüller.

¹⁴⁴ M. DE CERTEAU, *op. cit.*, p.169.

¹⁴⁵ V. GUERRAZZI, *op. cit.*, p.53.

Perché usiamo un linguaggio diverso dal vostro?»,¹⁴⁶ chiede Vincenzo all'amico; e lo accusa a sua volta: «mi sembri il prete del mio paese, che dice sempre la stessa predica».¹⁴⁷

Se il linguaggio dei gruppi, come emerso dall'analisi linguistica dei volantini, è fatto di strutture formulari iniziatiche che ne inficiano la comprensibilità, questa colpa, nel romanzo, è addebitata piuttosto al parlato dei dirigenti sindacali, appartenente a un registro troppo alto per essere compreso dagli operai di base. Alle discussioni eleganti che si tengono nei ponti superiori, come per esempio, – significativamente – sulla poesia ermetica, si contrappone il linguaggio diretto e carnevalesco del verbale segreto della spontaneità operaia: «Monteverde, con la pipa come quella di Lama, diceva: “L'ermetismo si potrebbe dire ancora come poesia fresca, originale, ma anche lui ha un bagaglio di filosofia dietro”. Timido mi avvicinai a loro e dissi piano: “L'unico tipo di poesia oggi è la merda”». E alle reminiscenze comiche di comizi sindacali in cui si utilizzano parole come “anacronistico” e “propedeutico”, il cui significato i sindacalisti imbarazzati si trovano costretti a spiegare all'uditorio, si contrappongono i bisogni concretamente materiali degli operai-massa, che rifiutano ogni retorica: «venite sempre a parlarmi di Resistenza...E Resistenza qua, e Resistenza là. Sì, è giusto che se ne parli; ma cosa porto alla fine del mese a casa, la Resistenza?».¹⁴⁸ Questo contrasto si traduce poi di frequente in parodia: «Lucio, un operaio dell'Italsider, rompe il ghiaccio: “Io preferisco l'ironia di Stravinskij al misticismo barbarico di Wagner. Veramente io non me ne intendo di musica: butto giù le frasi così, per dire qualcosa. L'unica musica che conosco è quella veramente barbarica della fabbrica».¹⁴⁹

Succede pertanto che l'unica sintesi di linguaggi tanto difformi si possa ritrovare all'inizio e alla fine del libro, nella frase che gli dà il titolo, il quale pure possiede «un alone di genericità, tutte le caratteristiche dello slogan, della parola d'ordine: vago, volontaristico, un tantino retorico, forse scontato».¹⁵⁰ Per la verità, nelle prime righe del romanzo si rappresenta proprio un contrasto tra i gruppi che cantano slogan più diretti e volgari («Ciccio Franco va' a fa'n culo!») e i sindacati che li rimproverano («Ma chi è quel pazzo che grida così? Ma siete tutti pazzi? Disgraziati, vi rendete conto di dove siamo?»).¹⁵¹ Nel finale, dunque, quella che si attua non è altro che un'accondiscendente soluzione di compromesso; ma il dialogo resta impossibile, la separazione ineludibile: «“Il Sud, il Nord uniti nella lotta” mi gridò Paolo di sotto la cuccia. “La cultura è progresso dei popoli, scuole

¹⁴⁶ *Ivi*, p.64.

¹⁴⁷ *Ivi*, p.39.

¹⁴⁸ *Ivi*, p.100.

¹⁴⁹ V. GUERRAZZI, *op. cit.*, p.49.

¹⁵⁰ G. BORGHELLO, *Ipotesi per una letteratura politica*, cit., p.145.

¹⁵¹ V. GUERRAZZI, *op. cit.*, p.17.

per il Sud e posti di lavoro, riforme sì regresso no”. Mi addormentai mentre la nave saliva e scendeva sulle onde e Paolo che mi gridava gli slogan». ¹⁵²

Esiste però un luogo in cui è il linguaggio spontaneo e utopicamente genuino degli operai-massa a dominare. De Certeau, parlando del treno, metafora appartenente al campo del navale e carcerario, osserva: «fermi al loro posto, i passeggeri sono sistemati, numerati e controllati negli scompartimenti. [...] Tutto è sotto sorveglianza [...]. Solo le toilette aprono una via di fuga in questo sistema chiuso». ¹⁵³ Queste parole possono far pensare al vano tentativo del protagonista de *Gli invisibili* di comunicare fuori dal carcere infilando la testa nel gabinetto della cella; ma anche nel romanzo di Guerrazzi le ritirate svolgono un ruolo fondamentale. Sono infatti il serbatoio celato del repertorio di immagini carnevalesche cui attinge la cultura espressiva degli operai di base, ossessionati dal sesso e in generale dalla dimensione oscena del materiale-corporeo. L'autore inserisce in *Nord e Sud uniti nella lotta* una vera e propria inchiesta operaia sulle scritte nei muri dei gabinetti della fabbrica, raccolte da Vincenzo su un taccuino che porta sempre con sé e di cui dà lettura ai compagni per allietarli: un vero e proprio giornale murale, «L'urlo della notte», prende forma su queste pareti. Se di un «rituale delle scritte» si tratta, come dice Borghello, è un rituale prettamente carnevalesco, in cui «c'è la violenta riscoperta della vita privata, c'è l'esplosione dell'odio di classe, c'è il senso opprimente di una inesorabile separazione, c'è una massiccia componente di frustrazione sessuale, c'è il rigurgito di una “fase anale”» ¹⁵⁴ che farà dire al direttore della fabbrica, davanti a degli scienziati convocati da per studiare gli operai, in una sequenza onirica: gli operai «“soffrono di malattie fecali [...] Tutta la classe operaia soffre di fecalismo, è ammalata di fecalismo”». ¹⁵⁵

In queste scritte si conserva infatti il vero e proprio verbale segreto dei metalmeccanici, in cui ricorrono le allusioni all'osceno e alla dimensione sessuale – presente a intermittenza nel romanzo con punte di comico che si esprimono anche in situazioni boccacesche, come l'amplesso del prete di Mammola con la giovane promessa di Vincenzo – e al basso materiale-corporeo, frammischiate a slogan politici (di destra e di sinistra), momenti inaspettatamente lirici, parodie, insulti e tifo sportivo. Non si tratta semplicemente dello sconfinamento del tempo dello svago nel tempio del lavoro, come in *Vogliamo tutto*; ma di una vera e propria giustapposizione caotica di diversi mondi semantici il cui risultato è un generale processo di abbassamento tipicamente carnevalesco, come evidente in questo esempio di scritte annotate dal protagonista: «Pinelli assassinato dai padroni e dallo stato – Io me ne sbatto le palle W la juve che ha fatto 4 contro il Milan merda. – Chi lecca la fica faccia un trattino

¹⁵² *Ivi*, p.126.

¹⁵³ M. DE CERTEAU, *op. cit.*, p.169.

¹⁵⁴ G. BORGHELLO, *Ipotesi per una letteratura politica*, cit., p.148.

¹⁵⁵ V. GUERRAZZI, *op. cit.*, p.104.

eccetera ----- – Asino si scrive eccetera con due c – Io di fica non ne piglio però ho Angela una puttana di Prè che con 5 sacchi me ne fa fare due [...] Angela è di sinistra perché è nel commercio. Il partito non dice che tutti i commercianti sono gli amici degli operai?».¹⁵⁶ Frequente anche qui la parodia che mischia sacro e profano propriamente detti («dacci oggi ho, signore il nostro sciopero quotidiano, rimetti ai patroni i nostri debiti, ma liberaci, liberaci, ho signore, dai sindacati»)¹⁵⁷ o profana la sacralità del linguaggio politico («il grande Genoa è ritornato il grande di un tempo [...] altrettanto non si possa dire della Sampdoria [...], comunque speriamo l'unità sindacale si possa fare al più presto così faremo anche l'unità delle due squadre»)¹⁵⁸ Guerrazzi sembra proporre dunque il superamento delle divisioni carcerarie della nave tramite la genuinità di un linguaggio primigenio e spontaneo tipico degli strati più bassi della società, denso anche di errori di ortografia e di grammatica, che conferirebbe unità alla classe operaia lacerata dall'alienazione, dalle gerarchie e dai conflitti politici interni a essa; un linguaggio che non a caso è accostato al dialetto calabrese della sua infanzia riportato in lunghe sequenze del romanzo, o al genovese presente sui muri dei gabinetti.

Nell'introduzione all'edizione del 2003 sono riportate le voci di alcuni operai, colleghi di Guerrazzi che hanno letto e apprezzato il libro («gli unici due libri che ho letto sono La strage di stato e Vogliamo tutto, dove mi impersonavo in Alfonso», dice uno di loro);¹⁵⁹ e in una di queste troviamo il senso esatto di tale utopia linguistica: «anche i GRANDI UOMINI hanno scritto sui cessi, poi hanno preso il potere, i soldi, e hanno cessato di scrivere sui cessi. Noi operai scriveremo sui cessi fino a quando non ci saremo rotti le palle e decideremo di farla finita con tutti coloro che ci sfruttano».¹⁶⁰ Questa collettiva “lingua dei cessi” è dunque il polo della collettività che corrisponde all'Alfonso di Balestrini (anche lui si esprimeva in effetti con forme dialettali e sgrammaticate), e si oppone alla gerarchizzazione della fabbrica replicata sulla nave: «Nord e Sud uniti nella lotta non l'ha scritto Guerrazzi, l'ha scritto la classe operaia, col suo linguaggio schietto e genuino»,¹⁶¹ dice uno dei lettori.

Ma questa utopia di una *communitas* che si formi attraverso la riscoperta di un linguaggio primigenio e spontaneo, vagamente idealizzato, non è in realtà che un'illusione del Vincenzo personaggio, che oltre a portare sempre con sé il taccuino su cui riporta le scritte dei bagni, crede davvero in una comunità universale di sfruttati che prenda coscienza della propria collettività per combattere la struttura sociale. «Voci, voci che mi stordivano, facce che mi assomigliavano, parole e

¹⁵⁶ *Ivi*, p.92.

¹⁵⁷ *Ivi*, p.72.

¹⁵⁸ *Ivi*, p.87.

¹⁵⁹ *Ivi*, p.14.

¹⁶⁰ *Ivi*, p.8.

¹⁶¹ *Ivi*, p.14.

poi parole, pianti di bambini, caldo e mosche anche sull'autobus. Era come la fabbrica, tutto il mondo dei poveri si assomiglia, sia esso di terra o di metallo», pensa ancora il protagonista a bordo di una corriera – altro spazio navale e carcerario – diretta al mare della Calabria, nel *flashback* di uno dei suoi ritorni a casa prima della manifestazione. Ma la maturità nella grande città industriale, la vita di fabbrica, le mattine trascorse su un autobus che non conduce allo svago della spiaggia bensì al lavoro, mutano *in toto* la sua visione: «chi sono quelli che viaggiano al mattino presto sull'autobus? Sono quelli che lavorano: chi alle macchine, chi negli uffici, sono quelli che tirano il carretto; eppure sono diversi fra loro, uno non si identifica nell'altro». ¹⁶² E il sindacato, per quanto organizzatore della manifestazione verso cui navigano gli operai, non può essere dunque che un altro ente strutturato, critico della crisi, che alla segregazione dei corpi nella fabbrica aggiunge quella dei diversi linguaggi parlati: la struttura si moltiplica ricreandosi come le teste dell'Idra, anche in seno alla *communitas* che vorrebbe contestarla.

Dunque, come afferma Borghello, il continuo riprodursi dell'ambiente gerarchico della fabbrica ribadisce che «nemmeno nella relativa quiete di questa navigazione (ma è una fase di attesa e di sospensione) è possibile allontanare la memoria torturante di questo lacerato universo». ¹⁶³ Allo stesso modo de Certeau, partendo dall'immagine del viaggiatore sul treno per descrivere la dimensione navale e carceraria, dice: «immobile nel vagone ferroviario, il viaggiatore, recluso, vede scivolar via le cose immobili. Cosa succede? Nulla si muove all'interno e all'esterno del treno», ¹⁶⁴ e alla fine del viaggio «ciascuno torna a servire nel luogo predestinato, in fabbrica o in ufficio. La reclusione vacanziera è finita. Alla bella astrazione del carcerario subentrano i compromessi, le opacità e le dipendenze di un luogo di lavoro». ¹⁶⁵ Gli operai, obliterati nello spazio invisibile della nave, non escono dalla transizione con un cambiamento effettivo di *status* come nei veri rituali di transizione; «la nave andava a tutta forza, ma pareva ferma», ¹⁶⁶ osserva del resto Vincenzo, nella sua condizione liminale che attraversa i diversi ponti del vascello, i diversi compartimenti dei corpi nella struttura sociale organizzata da un potere disciplinare.

Una rivolta “manichea”

¹⁶² Ivi, p.102.

¹⁶³ G. BORGHELLO, *Ipotesi per una letteratura politica*, cit., p.148.

¹⁶⁴ M. DE CERTEAU, *op. cit.*, p.169.

¹⁶⁵ Ivi, p.172.

¹⁶⁶ V. GUERRAZZI, *op. cit.*, p.50.

Quando Giuseppe figlio di Matatia (il futuro Giuseppe Flavio) fu governatore della Galilea e della provincia di Gamala, tentò di consolidare la resistenza ebraica contro i romani organizzando le truppe degli insorti secondo gli stessi schemi propri dell'esercito occupante. Con ben minori ragioni le organizzazioni della classe operaia da molto tempo hanno preso a modello le strutture avversarie. Partiti e sindacati di classe subiscono l'indubbio potere fascinatorio della controparte capitalistica e intendono fronteggiarla trasformandosi in organi formalmente simili a quelli che la caratterizzano.

Questo procedimento di progressiva strutturazione della *communitas* descritto da Furio Jesi è lo stesso rappresentato dall'organizzazione carceraria della nave in *Nord e Sud uniti nella lotta*, e, come abbiamo visto, è il sintomo più vistoso della permeabilità vulnerabile della collettività antagonista all'ambiente strutturale: non dimentichiamo che il viaggio in nave è organizzato proprio dal sindacato, non è un'istituzione chiave del potere come il carcere de *Gli invisibili*. Jesi traduce nei termini dell'analisi simbolica le osservazioni di Turner, rilevando che nel caso di tale mutazione «non si tratta soltanto di una più o meno accettabile scelta strategica», ma della conseguenza del fatto che «una delle più temibili conquiste del capitalismo consiste proprio nell'aver conferito un valore *simbolico* di forza e di potere alle sue strutture: valore simbolico al riconoscimento del quale non sfuggono neppure molti di coloro che si propongono di abbattere il capitalismo». La potenza delle strutture capitalistiche, dunque, non risiede nella loro efficacia inquadrata in una precisa congiuntura – siamo in piena rivolta, e dunque il tempo mitico ha sostituito quello storico; ma proprio nel valore simbolico che gli viene attribuito conferendogli caratteristiche di universalità. «Gli istituti del capitalismo appaiono agli sfruttati quali simboli non contingenti di potere», dice il mitologo; e dunque «anche se si riconosce che determinati simboli di potere sono propri del nemico, si subisce la tentazione di credere che quei simboli siano comunque, in oggettività non contingente, simboli di forza, e quindi che sia necessario impadronirsene per vincere la battaglia».¹⁶⁷

La diagnosi di Jesi del 1969 è dunque che «quella “demitologizzazione” [...] di cui negli ultimi decenni si è avvertita particolarmente l'esigenza in campo filosofico e religioso, resta ancora ai margini (se non del tutto all'esterno) dei problemi ideologici della classe sfruttata». È per questo che l'influsso nefasto dei simboli del potere sull'agire dei rivoltosi non è stato approfondito, è per questo che «le organizzazioni di tale classe, partiti o sindacati, non hanno ancora inteso quanto sia indispensabile che la loro realtà presenti strutture proprie anziché imitate da quelle della classe avversaria», perché «le realtà collettivamente oggettivate della classe degli sfruttati divengono sempre meno collettive» – ciò che è ben rappresentato ne *Gli invisibili*, come abbiamo visto – «nella

¹⁶⁷ F. JESI, *Spartakus*, cit., p.34.

misura in cui imitano le strutture proprie della classe degli sfruttatori». ¹⁶⁸ Tale procedimento di imitazione è la norma dinamica della degenerazione della rivolta collettiva in lotta armata minoritaria che viene condensata nella vicenda de *Gli invisibili* e che corrisponde alla lettura di Eco della foto di Pedrizzetti.

Una rappresentazione manichea del conflitto, che porta con sé una concezione demoniaca del nemico di classe, secondo Jesi, è poi la naturale conseguenza di questa mimesi dei simboli del potere. Il romanzo di Balestrini si apre e si chiude infatti nel segno di una epica battaglia tra le forze del male e le forze del bene, rappresentata in un mosaico nell'aula dove si tiene il processo a Sergio:

sopra le teste della corte milioni di tessere compongono un enorme mosaico impolverato e sbiadito che arriva fino al soffitto e rappresenta una scena confusa una battaglia furiosa dalla parte sinistra ci sono le forze del male rappresentate da strani esseri contorti mostruosi aggrovigliati soprattutto di colore verde e viola e dalla parte destra le forze del bene angeliche trasparenti armoniose azzurre e leggere che si scontrano al centro in una battaglia furiosa ma le forze del male sono già chiaramente sconfitte e battono in ritirata incalzate dalle implacabili forze del bene ¹⁶⁹

L'*ekphrasis* viene inserita nel primo capitolo del libro, in un accostamento con il racconto dell'entrata degli imputati in aula che è inizialmente straniante, poiché il contesto della battaglia viene chiarito solo successivamente: «in basso in un ovale dorato campeggia la figura imponente della giustizia bendata che regge in una mano lo spadone nell'altra la bilancia un po' più sotto la scritta in rilievo la legge è uguale per tutti c'è scritto». ¹⁷⁰ L'importanza di questo conflitto manicheo per l'interpretazione del romanzo è confermata dal ritorno del mosaico nelle ultime pagine del libro, quando, all'incrocio delle due linee narrative, viene descritta l'arringa dell'accusa: «ha cominciato la sua requisitoria alla fine del processo il pubblico ministero dall'alto del suo banco dritto in piedi avvolto nella toga nera sotto l'enorme orribile mosaico col trionfo delle azzurre forze del bene»; ¹⁷¹ anche l'immagine del «drago mostruoso» ¹⁷² da schiacciare, metafora del terrorismo utilizzata dal pubblico ministero, si colloca chiaramente nel quadro di questo scontro tra forze sovrumane.

Ciò permette di comprendere come la caratterizzazione fortemente manicheistica del conflitto sia soggiacente a tutta la narrazione; e uno dei segni più vistosi di tale rappresentazione è dato dal sistema dei personaggi edificato da Balestrini. L'autore, infatti, non utilizza nomi propri per le persone che

¹⁶⁸ *Ivi*, p.38.

¹⁶⁹ N. BALESTRINI, *Gli invisibili*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., p.94.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ *Ivi*, p.249.

¹⁷² *Ivi*, p.250.

agiscono nel romanzo (eccezion fatta solo per il «Sergio» che però si trova nel paratesto), e costruisce un vero e proprio schema dicotomico per cui ai “buoni” (il protagonista e i suoi compagni) sono assegnati nomi di piante, mentre i “cattivi” nemici del movimento assumono nomi – e conseguentemente fattezze – di animali più o meno feroci: il preside Mastino, l’ispettore Donnola, il giudice Lince e il sindacalista chiamato semplicemente Talpa, a significare la miopia del sindacato nell’ottica del conflitto di classe. Nello specifico, per quanto riguarda i “buoni”, «the movement’s young men and women are all named after undergrowth plants, medicinal or cooking herbs or vaguely exotic plants – Aglio, China, Cocco, Gelso, Lauro, Malva, Menta, Valeriana, Ortica, Pepe». Viene così a configurarsi, come ha notato Gubbiotti, un vero e proprio conflitto manicheo: «each one of them is the part of an indissoluble continuum of vegetation drawing its strength and identity from their compact opposition against society at large. Indeed, their names suggest an unrelenting dichotomy between Nature and Society».¹⁷³

Esistono per la verità “zone grigie” tra questi due rigidi schieramenti: nel novero dei personaggi “buoni”, per esempio, «only Scilla stands out as a bulbous plant to symbolize the elusive nature of betrayal».¹⁷⁴ Il tradimento è simbolizzato dalla natura anfibologica del nome “Scilla”, che può indicare al medesimo tempo una pianta (*Drimia maritima*) – il che lo ascriverebbe allo schieramento dei compagni di Sergio – o un animale feroce, per quanto mitologico: il mostro Scilla, presente anche nell’*Odissea*, che nella mitologia greca è peraltro il frutto della metamorfosi di una ninfa, mutata in creatura mostruosa dalla maga Circe per gelosia del dio marino Glauco, figlio di Poseidone. La trasformazione, la transizione che sono il motore della dinamica mitologica del romanzo si incarnano dunque pienamente in questo personaggio: Scilla, «classica figura del servizio d’ordine quello che in occasione degli scontri coi fascisti si era distinto come personaggio estremamente deciso molto violento molto aggressivo» – e che per ciò, dice ironicamente Balestrini «si era pian piano costruito un mito» – fa parte della «corporazione diciamo militare del movimento», quindi di quella frangia della *communitas* in cui la mimesi della struttura è più accentuata. Questa permeabilità è evidente ed esplicitata dal racconto di Sergio, che dice che egli «in sostanza riproduceva all’interno del movimento gli stessi gradi di violenza che esprimeva verso il nemico si sentiva sempre in guerra contro tutto e tutti e in tutti vedeva dei nemici contro cui scaricare la sua violenza e picchiava un compagno esattamente come picchiava un fascista». Si compie così la mutazione definitiva di questo essere a cavallo tra i due mondi, facilitata paradossalmente proprio dalla sua natura ambigua: «su questo ruolo di militante antifascista attivo Scilla ha potuto costruire il suo prestigio che in futuro poi l’ha messo al riparo dai sospetti quando ha cominciato a svolgere il ruolo di confidente dei

¹⁷³ C. GUBBIOTTI, *op. cit.*, p.295.

¹⁷⁴ *Ibidem*, n.10.

carabinieri». ¹⁷⁵ È qui evidente, pertanto, che nell'ottica di Balestrini l'assunzione da parte del movimento di strutture militari analoghe a quelle del potere non conduce se non all'assimilazione.

In una scena appena precedente la descrizione di Scilla, questa assimilazione, che trasfigura per un attimo il militante dandogli sembianze zoomorfe (per quanto più ridicole che feroci, a significare la "nota stonata" di questa imitazione), è esplicitamente rifiutata. Si racconta che durante una manifestazione, uno dei compagni del protagonista riesce a impossessarsi rocambolescamente di un'arma della polizia, che però viene abbandonata all'istante: la già citata scena di «Cocco che correva come uno struzzo con il fucile in mano ridevano tutti e applaudivano ma poi l'abbiamo buttato via che ce ne facevamo di un fucile». ¹⁷⁶ Pochissime sequenze dopo, non a caso nel medesimo capitolo che introduce la figura di Scilla, Balestrini (che, come abbiamo visto, nel romanzo gioca non di rado con rimandi e immagini simbolicamente speculari) riprende la figura dello struzzo per raccontare l'ineludibile parabola tragica del movimento braccato e azzannato dalla repressione dopo la svolta militare che non è se non imitazione della struttura: sullo schermo della televisione, che il protagonista ancora fuori di galera sta guardando insieme alla compagna China,

si vede uno struzzo che corre velocissimo sulla pianura arida e piatta corre velocissimo in linea retta la testa immobile il corpo che sussulta ritmicamente le gambe non si vedono tanto sono veloci volta ogni tanto la testa e accelera sempre più un'ombra bassa e lunga lo segue veloce guadagna terreno lo struzzo volta la testa l'ombra è a pochi metri lo struzzo adesso corre a zig zag guadagna qualche metro ma dopo pochi secondi l'ombra è di nuovo vicinissima lo struzzo corre verso il niente con tutte le sue forze l'ombra si solleva nell'aria e il ghepardo gli è sopra con un balzo ¹⁷⁷

Ancora una raffigurazione zoomorfa, ancora uno scontro che rimanda alla sfera semantica della Natura e che dunque si vorrebbe naturalmente manicheo, come quello tra prede e predatori. Ma quali sono le conseguenze di una tale rappresentazione del conflitto sociale? Innanzitutto, avverte Jesi, una reazione a catena si verifica nella rappresentazione stessa: coloro che vengono indentificati come nemici, nel momento della rivolta, assumono tratti mostruosi, nel quadro complessivo di una rappresentazione orrorifica dell'avversario. Durante il tumulto spartachista, secondo il mitologo torinese, «i bersagli dell'insurrezione tendevano infatti a definirsi facilmente nell'ambito dei simboli e degli pseudo-miti: era facile pensare di insorgere non tanto contro una concreta situazione politica ed economica ("insurrezione tecnica"), quanto contro alcuni orridi avversari, inferiori all'umano nelle

¹⁷⁵ N. BALESTRINI, *Gli invisibili*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., pp.104-105.

¹⁷⁶ *Ivi*, p.100.

¹⁷⁷ *Ivi*, p.105.

loro caratteristiche morali, superiori all'umano nelle loro parvenze fisico-simboliche»; a Berlino, nel 1919, «era facile, insomma, pensare di insorgere contro i “mostri”». ¹⁷⁸

Non sarebbe difficile ritrovare la medesima trasfigurazione mostruosa dei tratti umani nel romanzo di Balestrini, soprattutto nel momento in cui i reparti del GIS dei carabinieri, calando «dagli elicotteri, vestiti come il cattivo dell'*Impero colpisce ancora*, scafandrati, enormi», ¹⁷⁹ fanno irruzione nel carcere occupato dai rivoltosi. Il nemico, in questo caso, senza alcun preavviso incombe dall'alto sui detenuti insorti; non presenta tratti umani ma mostruosi e in un certo senso invisibili, deformati dalle divise tattiche («scendevano giù tutti scafandrati con questi giubbotti antiproiettile con questi caschi integrali»), ¹⁸⁰ da una rabbia ferina e umanamente incomprensibile nei suoi gesti violenti («erano anfetaminici drogati») ¹⁸¹ e dalla situazione ambientale e, conseguentemente, psicologica:

era buio e tra le ombre tu vedevi queste figure che si muovevano enormi gigantesche perché tra l'altro erano tutti quanti enormi tutti molto grandi e ingigantiti da questi scafandri

forse ingigantiti anche da questa situazione psicologica in cui ti trovavi con questi scarponi enormi con queste tute mimetiche con questi giubbotti antiproiettili con questi scafandri con questi stivaletti anfibi che davano calci a tutti quanti ¹⁸²

Per certi versi, si tratta di un contesto assimilabile a quello che secondo Jesi avrebbe favorito l'insorgenza della rappresentazione orrorifica del nemico nella rivolta spartachista, ossia la prima guerra mondiale appena conclusa: «le circostanze della guerra di trincea che imponeva ai soldati lunghe permanenze in un quadro particolarmente orrido e disumano, il tipo di armi impiegato ([...] di tipo inconsueto come i gas), il fuoco che giunge da ogni direzione, compreso il cielo, i gas che aggrediscono come mai era avvenuto e impongono la “perdita del volto” a chi è costretto a difendersene con le maschere [...]», tutte componenti presenti anche nel romanzo di Balestrini, «inducevano tutti a vedersi collocati in una guerra contro i “mostri”». ¹⁸³ Se dunque «la guerra aveva d'autorità inserito i padroni nella categoria dei “mostri”», secondo il mitologo, «nell'insurrezione spartachista [...] combattere per le vie di una Berlino invernale e notturna fu anche lottare contro i

¹⁷⁸ F. JESI, *Spartakus*, cit., pp.35-36.

¹⁷⁹ R. ROSSANDA, *Storia crudele di Sergio l'invisibile*, cit., p.VIII.

¹⁸⁰ N. BALESTRINI, *Gli invisibili*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., p.147.

¹⁸¹ *Ivi*, p.148.

¹⁸² *Ivi*, p.149.

¹⁸³ F. JESI, *Spartakus*, cit., p.36.

“mostri della notte”». ¹⁸⁴ Così, anche ne *Gli invisibili* le forze dell’ordine sono appiattite in rappresentazioni stereotipiche: «sento salirmi una vampata d’odio di rabbia tu sei una carogna gli dico con gli occhi non ho il coraggio di dirglielo perché lo vedo tutto teso pronto a partire con una botta se faccio la minima reazione [...] penso sono proprio così sono proprio fatti così ma perché mi stupisco quante volte ce lo siamo detto che sono così», ¹⁸⁵ racconta il protagonista al momento dell’arresto; e mostra la stessa incredulità davanti all’agire stereotipico degli stessi poliziotti: «gli chiedono se è arrivato il capo ma guarda penso io lo chiamano davvero il capo [...] perché lui li chiama proprio così i miei ragazzi e loro lo chiamano il capo che tipi sono questi sbirri si comportano e parlano veramente come gli sbirri che si vedono nei film». ¹⁸⁶ Queste raffigurazioni non fanno che conferire valore assoluto ai simboli del potere da loro detenuti, per cui essi «esercitano una fascinazione tale da far riconoscere in essi i simboli *oggettivi* e trascendenti del potere, che oggi appartengono agli sfruttatori, domani appariranno agli sfruttati»; ¹⁸⁷ lezione ben appresa dal personaggio di Scilla.

Perché dunque, in generale, la rappresentazione orrorifica del nemico di classe costituisce un errore strategico da parte dei rivoltosi? Innanzitutto, essa, secondo Jesi, offuscherebbe la disamina dei rapporti di forza: «riconoscere nel nemico il “demone”, nel padrone il “mostro”, può determinare una singolare e pericolosa sensazione di forza anche quando i rapporti di forza militari, organizzativi ed economici sono fortemente svantaggiosi». Questo perché il nemico, nella sua trasfigurazione mostruosa, viene percepito come moralmente inferiore alla sfera dell’umano e dunque, in un’ottica fatalista, destinato alla sconfitta. Ma, più nel complesso, la «netta qualificazione demonica dei simboli del potere degli sfruttatori conferisce valore determinante alla battaglia, non alla vittoria»: per esempio, «nelle notti del gennaio 1919 a Berlino parve davvero più importante combattere i demoni, anziché vincerli. La vittoria era già implicita nella battaglia». ¹⁸⁸

Un discorso molto simile è quello pienamente rivendicato dal protagonista del romanzo di Balestrini nel momento della rivolta in cui sembra che le trattative dei detenuti con le forze dell’ordine possano avere buon fine, che essi possano aver vinto, un attimo prima che i demoni calino dal cielo:

io non ne posso più veramente che siamo qua sempre ancora con questa storia ancora adesso con questa storia di vincere o di perdere e che mi sembra che sia stata veramente sempre questa la nostra grande

¹⁸⁴ *Ivi*, p.37.

¹⁸⁵ N. BALESTRINI, *Gli invisibili*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., p.145.

¹⁸⁶ *Ivi*, p.146.

¹⁸⁷ F. JESI, *Spartakus*, cit., p.43.

¹⁸⁸ *Ivi*, p.44.

disgrazia tutte le volte che abbiamo pensato che la cosa che contava era in fondo solo il fatto di vincere o di perdere mentre poi invece le cose che noi abbiamo fatto veramente non hanno mai avuto niente a che fare col vincere e col perdere intanto perché se si tratta soltanto di vincere o perdere è chiaro che qua abbiamo già perso tutto e da un pezzo ma il fatto è che io penso e anche tanti come me lo pensano che in fondo non abbiamo mai avuto non solo non abbiamo mai avuto nessuna idea né voglia di vincere ma nemmeno nessuna idea che c'era qualcosa da vincere da qualche parte e poi sai se ci penso bene adesso a me la parola vincere mi sembra proprio uguale come a morire¹⁸⁹

Discorso paradossale, se lo si pensa applicato a un movimento che tutto ha avuto tranne l'ossessione della vittoria, e che anzi si può dire abbia fatto della sconfitta la propria bandiera. Il combattere per combattere è ancora alla fine del romanzo la vera morale che guida la riflessione (in parte certamente autoassolutoria) di Sergio, nell'ultimo dialogo coi suoi vecchi compagni incontrati in cella:

qualche volta mi chiedo adesso che tutto è finito mi chiedo che cosa ha voluto dire tutta questa nostra storia tutto quello che abbiamo fatto che cosa abbiamo ottenuto con tutto quello che abbiamo fatto lui mi ha detto non credo che è importante che tutto è finito ma credo che la cosa importante è che abbiamo fatto quello che abbiamo fatto e che pensiamo che è stato giusto farlo questa è l'unica cosa importante io credo¹⁹⁰

A questi discorsi si può rispondere efficacemente con le parole di Jesi: «il manicheismo» – che, come abbiamo visto, orienta la rappresentazione dello scontro nel romanzo – «“presenta i suoi rischi”! Se non si vuole abdicare alla propria umanità, una battaglia deve essere vinta». *Gli invisibili* sembra dunque cadere nella stessa trappola che ha plasmato l'iconografia rivoluzionaria del Novecento, dalla Comune di Parigi alla morte di Che Guevara: se «ben poche rivolte sono state davvero vittoriose», a buon diritto «si può dire che dalla realtà della rivolta trae origine essenzialmente la mitologizzazione della sconfitta, lo pseudomito della battaglia perduta». ¹⁹¹

Ecco dove conduce la rappresentazione manichea dello scontro nell'epica balestriniana, che ha per corollario la rappresentazione orrorifica del nemico: alla «mitologizzazione della sconfitta». Questa interpretazione trova conferma, in primo luogo, nelle parole dello stesso autore: racconta in prima persona Silvia Contarini che, nel corso di un'intervista a Nanni Balestrini, «je soulignais aussi que *Gli invisibili* dégage plus de force, d'émotion et de profondeur que ses autres textes littéraires, sans doute parce que la recherche littéraire ne devient jamais un exercice formel et que le contenu ne

¹⁸⁹ N. BALESTRINI, *Gli invisibili*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., p.131.

¹⁹⁰ *Ivi*, p.247.

¹⁹¹ F. JESI, *Spartakus*, cit., p.44.

devient jamais un programme idéologique»; al che l'autore «acquiesçait et répondait: “C'est parce que, derrière, il y a la défaite, l'échec, et l'échec rend plus que la victoire; c'est le héros vaincu qui est le plus profond».¹⁹² In secondo luogo, l'epica degli *Invisibili* emerge come canto della sconfitta anche nella ricezione del romanzo in seno agli ambienti militanti. Ne è un esempio la lettura che ne dà il protagonista de *L'amore degli insorti* (2005) di Stefano Tassinari, scrittore appartenente ad ambienti politici assimilabili a quelli di Balestrini. Il narratore, ex brigatista che ha cercato di rifarsi una vita e che si trova ad affrontare i fantasmi del passato, ripensa proprio a *Gli invisibili*, misura la distanza degli avvenimenti dal presente e ne saggia la potenza mitopoietica, accompagnando la contemplazione della sconfitta di un'intera generazione sepolta dalla storia a un malcelato autocompiacimento:

provo a distrarmi leggendo qualche pagina di un vecchio romanzo di Nanni Balestrini, *Gli invisibili*, che ai tempi ebbe molto successo. Lo comprai allora, ma chissà perché ho deciso di leggerlo soltanto adesso, dopo averlo notato in uno scaffale basso della libreria. Ai miei occhi mantiene inalterata la sua forza, solo che il mio senso d'identificazione nei personaggi a tratti mi disturba. Non è colpa di Balestrini; casomai colpa mia, visto che ho trascorso più di vent'anni in un limbo e adesso mi emozionano a scoppio ritardato di fronte al racconto di espropri proletari, di ronde nelle fabbrichette brianzole, o di qualsiasi altro gesto d'illegalità compiuto da gruppi di compagni decisi a farla finita con lo sfruttamento, senza aspettare il sol dell'avvenire. Ancora una volta è il mio rimosso che risale, portando in superficie parole scadute o fuori corso: esproprio proletario come pusillanime, ronda come fellone, sfruttamento come pulzella, e tutto un fiorire di marxismi rottamati, leninismi superati, maoismi seppelliti, generazioni intere ridotte a mummie da conservare in mausolei dell'orrore, o dell'errore, o di tutt'e due i sostantivi fusi assieme.¹⁹³

Nella trama e nella rete simbolica de *Gli invisibili* abbiamo dunque tracciato la rappresentazione del compimento di un rito di transizione, che si accompagna alla progressiva riorganizzazione della *communitas* antagonista in una nuova struttura gerarchica e ai processi di individualizzazione calati dal potere disciplinare. Per comprendere il significato simbolico complessivo della trilogia de *La Grande Rivolta*, manca a questo punto solamente l'analisi dell'ultima tappa del rituale: quella della compensazione, che chiude e sigilla il ciclo della rivolta con il sacrificio umano cui conduce inevitabilmente la rappresentazione orrorifica del nemico di classe.

¹⁹² S. CONTARINI, *Années 70: une transition traumatique*, cit., p.310.

¹⁹³ STEFANO TASSINARI, *L'amore degli insorti*, Milano, Marco Tropea, 2005, pp.113-114.

2.4 Sacrificio

Una rivolta “manichea” (e non v’è alcuna rivolta che non sia essenzialmente manichea) è destinata, di là dalla coscienza dei rivoltosi, non tanto a vincere l’avversario demonico, quanto a contrapporgli vittime eroiche. La rivolta è, nel profondo, la più vistosa forma autolesionistica di sacrificio umano. Al tempo stesso – e qui il sacrificio umano acquista la sua forma più alta – la rivolta è un istante di folgorante conoscenza. Di là dalla strategia delle organizzazioni classiste, i rivoltosi riconoscono fulmineamente nell’avversario il demone o il venduto ai demoni; i simboli del potere avversario non devono essere incorporati ma distrutti.

Questa è dunque libertà e conoscenza. Ma il suo risultato è la morte, e l’apologia della morte, la mitologizzazione della morte.¹

Come è evidente da queste parole di *Spartakus*, la rappresentazione orrorifica del nemico della rivolta – ben presente ne *Gli invisibili*, come abbiamo evidenziato – conduce direttamente alla morte sacrificale del militante: se in effetti la mostruosità dell’avversario di classe porta con sé un’inferiorità morale che può condurre a una sopravvalutazione dei rapporti di forza, a questa corrisponde pur sempre una superiorità simbolica. I demoni, pur nelle loro caratteristiche immorali, rimangono infatti i depositari del potere; e proprio dalla fascinazione subita dai rivoltosi nei confronti di questi simboli deriva l’errore principale: il mancato rispetto della “giusta distanza” dal mito. «La micidiale forza fascinatoria dei simboli del potere capitalistico», dice Jesi, «perdura anche quando non si tratta neppure più di conquistare quei simboli: resta, infatti, la certezza che quei simboli siano in qualche modo – pur orrido e colpevole – un “vertice”, un’epifania di potenza, e che quindi si debba contrapporre loro un’epifania di virtù per acquistare la medesima potenza». Chi insorge, nella teoria jesiana, finisce per conferire ai simboli del potere un valore che non è storico o contingente, ma assoluto. Subendo la fascinazione del mito del Nemico, chi lotta per l’emancipazione vi attribuisce un potere tale che non si può che rispondere col sacrificio umano, col martirio del militante, votandosi però in questo modo alla sconfitta: «il mostro si rivela davvero depositario di *un* potere quando i suoi avversari sentono la necessità di contrapporgli il potere della virtù eroica (dunque la morte dell’eroe)».²

Se di morte sacrificale si tratta, è perché il militante vi si abbandona contro ogni principio di conservazione o di utilità pratica, secondo una «una legge morale che non promette future salvezze,

¹ F. JESI, *Spartakus*, cit., pp.44-45.

² *Ivi*, p.500.

ma che offre una dura e fatale virtù a chi si sottopone ad essa», per cui il sacrificio si fa «l’emblema di un vincolo sotterraneo, vissuto nelle profondità della coscienza, fra rituale e comportamento morale, fra mito e dovere». ³ “Mito” e “dovere” si saldano in un “mito del Dovere” attraverso il quale il mitologo interpreta le morti sacrificali di Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht (ma anche, in altro luogo, il suicidio di Cesare Pavese, lo scrittore italiano su cui più si concentrarono i suoi studi letterari). I due rivoluzionari tedeschi, pur nelle loro divergenze ideologiche in merito all’opportunità della rivolta del 1919, dopo il fallimento di questa rimasero entrambi a Berlino nei mesi della repressione, nonostante non fossero mancati loro la possibilità e il tempo di fuggire dalla città rastrellata dai *Freikorps* – e nonostante non mancassero neanche esemplari “ritirate strategiche” nel *pantheon* comunista, come quelle di Marx e di Lenin. Allo stesso modo, secondo Jesi, la militanza comunista di Pavese si sarebbe materializzata non tanto nell’attesa messianica di un’età dell’oro come nella celebre interpretazione di Mircea Eliade, quanto sotto forma di una «legge morale ineluttabile [...] l’incombere della quale dalle profondità della più antica storia e addirittura dall’avventura biologica dell’essere umano elude le meditazioni ideologiche e risolve il problema politico esigendo solo una scelta risolutiva e “fatale”». ⁴ Questa legge fatale sarebbe il risultato della «sostituzione del mito della festa» – la cui possibilità salvifica è ormai perduta (la metafora del danzatore di Kerényi) – «con il mito del sacrificio» quale «norma dinamica della vicenda» ⁵ dello scrittore di S. Stefano Belbo, riflessa nella dinamica mitologica che anima i suoi ultimi romanzi.

Ciò che accomuna i differenti episodi storici è dunque il tema problematico dei «sacrifici umani» (evocati peraltro dallo stesso Pavese in una delle sue ultime lettere prima del suicidio). Per Jesi, si tratta di «un problema che si riassume in poche parole: “Perché non è lecito uccidere l’uomo?” Poche parole cui si aggiungono, nella nostra prospettiva, alcune altre: “è lecito farsi uccidere?”». ⁶ Applicare questo discorso alle vicende personali di Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht – le cui morti costituiscono «un “precedente” esemplare, nel senso tradizionale di “precedente” proprio di ogni vicenda mitica» – significa riflettere «su uno dei temi più importanti e problematici della mitologia della lotta di classe: il sacrificio della vita da parte dell’agitatore o comunque del rivoltoso». ⁷ Si tratta dunque di meditare sull’opportunità mitopoietica e strategica del martirio come apice di un processo insurrezionale: il mitologo torinese mette a nudo uno dei nodi più critici dei movimenti di emancipazione del Novecento, svelando il culto dei martiri della rivoluzione come vera e propria

³ F. JESI, *Cesare Pavese, il mito e la scienza del mito*, in ID., *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 2002, p.165.

⁴ *Ivi*, p.174.

⁵ *Ivi*, p.175.

⁶ F. JESI, *Spartakus*, p.45.

⁷ *Ivi*, pp.52-53.

religio mortis. Un culto che peraltro, come visto in precedenza, non sorge spontaneamente dalle esigenze mitopoietiche della collettività, ma è frutto diretto della fascinazione subita nei confronti dei simboli del potere, ed è anzi plasmato dal potere stesso: «il mostro ha la temibile facoltà di determinare la formazione del proprio mito, di interferire in modo fondamentale nel processo di mitologizzazione della lotta di classe, proprio là dove sembrerebbe manifestarsi la rivoluzionaria denuncia».⁸ Il sacrificio, insomma, non è altro che l'apice del processo di individuazione che serve ai detentori dello *status quo* per disinnescare il potenziale creativo del momento liminale della rivolta: la morte sacrificale è per forza di cose separazione dell'eroe dalla comunità che lo ha generato, ed è dunque disgregazione della stessa *communitas*, ricondotta a una *societas*, anche se solamente nei propri simboli e nelle proprie narrazioni fondazionali: «non si tratta propriamente di racconti *sacri*», dice Jesi – il mito è inattingibile – «ma certo di racconti simbolicamente *veri*, che alimentano le attività propagandistiche e le rendono efficaci, poiché essi costituiscono moduli di conoscenza e di esperienza propri dei rivoltosi, radicati ormai da generazioni nella loro psiche».⁹ In questo disvelamento risiede forse la riflessione più innovativa di *Spartakus* – e anche la più spinosa per una cultura rivoluzionaria che per decenni si è nutrita di martiri e di sconfitte mitizzate, e continua a farlo (fig.18).

Jesi non lo dice mai esplicitamente, ma proprio queste sue considerazioni in merito alla morte sacrificale del rivoltoso avallano un'interpretazione del processo insurrezionale come rito di transizione: il mitologo torinese parla di un vero e proprio «vicolo chiuso dei grandi sacrificatori e delle grandi vittime»,¹⁰ che evoca una dimensione rituale, ciclica e circolare, della rivolta. Come ha notato Cavalletti in sede di prefazione al saggio, «la morte eroica coincide così con la fine della rivolta e ratifica una sconfitta già annunciata in quanto “umano”, “virtuoso” sono, come i loro opposti, categorie funzionali all'operazione con cui il potere costituisce e mantiene se stesso; con cui, potremmo dire nel senso di Foucault, si innescano i processi di soggettivazione»,¹¹ che, come abbiamo visto, sono in prima istanza processi di individualizzazione. Il sacrificio corrisponderebbe dunque alla fase della compensazione di cui parla Turner espandendo il modello di Van Gennep, e la morte sacrificale costituirebbe una delle possibili modalità di questa compensazione: lo scoppio insurrezionale viene così ricondotto a un momento di transizione della società, che ne assorbe l'urto inglobandolo nelle proprie dinamiche interne di autoconservazione.

⁸ *Ivi*, p.50.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ivi*, p.53.

¹¹ A. CAVALLETTI, *Leggere “Spartakus”*, cit., p.XX.

Sulla categoria antropologica e filosofica della compensazione ha riflettuto, per esempio, Roberto Esposito, per cui in tale concetto s'incontrerebbero «teologia e antropologia, all'interno del medesimo lessico immunitario»¹² (inerente cioè al paradigma biopolitico peculiare della contemporaneità descritto dal filosofo napoletano nella trilogia di saggi composta da *Communitas*, 1998, *Immunitas*, 2002, e *Bíos*, 2004). La matrice funzionalista del concetto sviluppato da Van Gennep e approfondito da Turner è evidente nella «funzione di pareggiamento – che riporti in equilibrio i piatti di una bilancia squilibrati dal “peso” di un debito, di un difetto, di una mancanza» cui, come fa notare il filosofo napoletano, «allude, anche etimologicamente, il paradigma di compensazione. Esso ha il significato di reintegrazione di un ordine infranto, di restituzione di un bene sottratto, di indennizzo di un danno subito o provocato».¹³ Esposito sottolinea altresì «il carattere negativo della categoria», poiché «compensazione non è mai, propriamente, un atto affermativo, positivo, originario – ma piuttosto derivato, indotto, provocato dalla necessità di negare qualcosa che a sua volta contiene una negazione. Anziché un'azione, una reazione – un contraccolpo, o una controforza, rispetto a un colpo da parare o a una forza da neutralizzare in una forma che ristabilisca l'equilibrio iniziale»:¹⁴ come vedremo, in effetti, la fase della compensazione è quella controrivoluzionaria della reazione e del “riflusso”, con cui il “sistema”, assorbendo gli urti della contestazione, si dimostra in grado di rigenerarsi adattandosi alle istanze emerse dalla separazione rituale (ma anche con cui la *communitas* rivela la sua debolezza simbolica nei confronti della struttura sociale, mutandosi in una forma di *societas*).

Ciò è prevedibile secondo la concezione di Van Gennep, a parere del quale, infatti, «per i gruppi, come per gli individui, vivere significa disaggregarsi e reintegrarsi di continuo, mutare stato e forma, morire e rinascere; in altre parole, si tratta di agire per poi fermarsi, aspettare e riprendere fiato per poi cominciare ad agire, ma in modo diverso».¹⁵ Il culmine di un simile processo non può che essere la morte sacrificale, la quale sancisce l'uscita dalla fase di transizione e sigilla il rituale, se è vero che «la serie tipo dei riti di passaggio (separazione, margine, aggregazione) fornisce l'ossatura del sacrificio».¹⁶ Questo paradigma strettamente funzionalista viene aggiustato da Turner, per il quale la fase rituale della compensazione non comporta unicamente la reintegrazione del gruppo emerso con l'atto di separazione in un corpo sociale coeso, ma può anche sancire definitivamente il distacco di quest'ultimo e la costituzione di un corpo sociale nuovo.

¹² R. ESPOSITO, *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Torino, Einaudi, 2002, p.95.

¹³ *Ivi*, pp.95-96.

¹⁴ *Ivi*, pp.96-97.

¹⁵ A. VAN GENNEP, *op. cit.*, p.166.

¹⁶ *Ivi*, p.161.

Pensando ora in particolare al Sessantotto come fase liminale, non mancarono in effetti in quegli stessi anni riflessioni «sul significato sacrificale implicito nella rivoluzione giovanile e nei successivi esiti italiani», e più in generale sul «sacrificio come tappa imprescindibile nell'evoluzione delle società umane». È il caso, per fare un esempio, di Italo Calvino, la cui ossessione per il tema sacrificale in quegli anni è dettagliatamente analizzata da Marco Belpoliti: l'abbozzo del romanzo *La decapitazione dei capi* (intrapreso nel 1968 e abbandonato l'anno successivo, nel quale si rappresenta un sistema politico basato sulla decapitazione rituale dell'intera classe dirigente a intervalli di tempo regolari), in effetti, in sintonia col clima del maggio parigino vissuto in prima persona dallo scrittore ligure, «evoca il rovesciamento carnevalesco, il modello di “rivoluzione permanente” descritto da Michail Bachtin»; ma non manca neanche di esplicitare «le cupe premonizioni che la fine della rivolta studentesca sembra suscitare».¹⁷ Belpoliti mette peraltro in connessione questo romanzo con gli scritti di Jesi, la cui ricerca saggistica è seguita attentamente dallo scrittore, su Pavese e *Spartakus*, uniti dalla concezione di un «sacrificio di sé non come evento punitivo o espiatorio, ma fatale»:¹⁸ fatale in quanto dettato da una suprema legge morale, dal punto di vista del militante, ma fatale in quanto naturale procedimento del rituale di passaggio, dal punto di vista della struttura. Proprio la fatalità di questo circolare percorso mitologico – quello della foto di Pedrizzetti, dove pure il sacrificio (di Giorgiana Masi o di Antonino Custra che sia) è fuori scena – è la caratteristica precipua, educativa in chiave di prevenzione, delle narrazioni dominanti sulla rivolta del Sessantotto nel discorso pubblico.

Il tema sacrificale è al centro anche dell'ultimo romanzo della trilogia balestriniana che qui prendiamo in esame, *L'editore*, pubblicato nel 1989. La morte dell'editore militante Giangiacomo Feltrinelli, avvenuta in maniera accidentale nel 1972, in seguito al tentativo fallito di realizzare un attentato dinamitardo a un traliccio dell'alta tensione nei pressi di Segrate, vicino a Milano, è al centro di una vera e propria “meta-mitopoiesi”. Lo spunto narrativo del romanzo è dato infatti dalla vicenda di un gruppo variegato di ex militanti, i quali hanno personalmente conosciuto per un motivo o per un altro l'editore: durante un week-end in montagna essi decidono di stendere la sceneggiatura di un film sulla sua tragica fine raccontandone le conseguenze sul destino del movimento. Non a caso, troviamo spesso nel testo diverse ripetizioni anaforiche del termine “storia”, inserite l'una nell'altra come scatole cinesi: «questa storia è la storia di una storia che racconta un'altra storia o meglio altre storie o piuttosto crede di raccontarle perché ciò che può essere mostrato non può essere detto»,¹⁹ dice uno dei personaggi-sceneggiatori. Proprio per richiamare il linguaggio cinematografico, il romanzo è diviso in dodici “scene”, composte ognuna da «una serie di lasse nelle quali confluiscono

¹⁷ M. BELPOLITI, *La decapitazione dei capi*, cit., p.87.

¹⁸ *Ivi*, p.95.

¹⁹ N. BALESTRINI, *L'editore*, in ID., *La Grande Rivolta*, pp. 264-332, p.316.

linguaggi disparati, decontestualizzati e rimontati [...] che vanno da quello tecnico-scientifico [...] a quello giornalistico, da quello del “movimento” a un “parlato” gergale di rozza funzionalità»; il tutto con lo stesso procedimento di completa elisione della punteggiatura de *Gli invisibili*. Nella narrazione principale, alternata a intermittenza con la cronaca giornalistica del fatto, si inseriscono poi «le citazioni, disseminate lungo tutta la narrazione, da uno dei libri-culto del dopoguerra, *Sotto il vulcano* di Malcolm Lowry, in modo da dar vita a una sorta di ideale identificazione tra il tragico personaggio del Console e il protagonista de *L'editore*»,²⁰ come spiega Felice Piemontese. Dal punto di vista formale dunque si tratta di un testo più simile a *La violenza illustrata* che ai precedenti romanzi, per la numerosa presenza di materiali scritti (desunti da testi letterari e giornalistici, e rimontati), piuttosto che di fonti orali remixate.

Se l'aspetto mitopoietico interno alla diegesi è incarnato dai ragionamenti dei personaggi sulla vicenda di Feltrinelli, sulle loro commemorazioni e sulle discussioni in merito alla sceneggiatura, la mitopoiesi extradiegetica è data dall'abbozzo di questi personaggi ridotti a figure stereotipiche, attanti del vasto universo della contestazione del lungo Sessantotto. Questa doppia prospettiva è resa da quella che Gramigna definisce «una visione a cannocchiale, voglio dire condizionata temporalmente», per cui si produce un «gioco di scambio, e a tratti di confusione, fra il quartetto degli ideatori del film (nei tardi anni Ottanta) e il quartetto dei personaggi ipotizzati per tale film (che vissero la vicenda nei primi anni Settanta). Sulla linea del cannocchiale, un movimento continuamente distacca e poi porta quasi a combaciare i due gruppi, come un oggetto e il suo fantasma».²¹ Il quartetto sdoppiato dei personaggi del film, che mette insieme «una piccola società contraddittoria», è formato da due singoli e una coppia («un tipo di coppia come quella cioè come eravamo noi allora», dicono due sceneggiatori):²² da una parte «il democratico un giornalista o un avvocato meglio un giornalista [...] sostenitore della tesi che l'editore è stato assassinato» (che nello sviluppo della sceneggiatura diventa poi una donna come la giornalista che prende parte alla stesura), accompagnata dal «personaggio giovane il discepolo ideale dell'editore un ventenne diciottenne forte bello biondo che si scazza con tutti e che sarà quello che negli anni 70 finirà nella lotta armata» e da «[...] un personaggio un po' antipatico un leaderino del movimento studentesco supponente e saccente»; dall'altra «il comunista il partigiano il soggetto della resistenza tradita più vecchio».²³

Questi personaggi non sono che allegorie: il ventenne rappresenta il movimento che degenererà nel partito armato (e che sostiene la scelta a sua volta armata di Feltrinelli), la giornalista la

²⁰ F. PIEMONTESE, in *Antologia critica*, in N. BALESTRINI, *La Grande Rivolta*, cit., p.354.

²¹ G. GRAMIGNA, in *Antologia critica*, in N. BALESTRINI, *La Grande Rivolta*, cit., p.351.

²² N. BALESTRINI, *L'editore*, cit., p.282.

²³ *Ivi*, p.285.

componente più democratica della sinistra a sinistra del PCI (quella che invece produsse una vera e propria teoria del complotto per giustificare la morte dell'editore), il leaderino è il tipico sessantottino arrivista e il vecchio partigiano incarna il passato del movimento, l'ala legata al vecchio immaginario della Resistenza prima del prorompere dell'operaio-massa e dell'Autonomia (quella, insomma, che scese in piazza a Genova e a Reggio Emilia nel 1960 e che si trovò impreparata davanti a Piazza Statuto). È dunque realmente un principio di contrasto e contraddizione a regolare il *continuum* discorsivo tra i personaggi che anima il romanzo.

Si tratta però di una contraddizione dialettica: anche *L'editore* si svolge nel segno di una fase liminale, e la contraddizione produce una mutazione e un passaggio da una fase all'altra nel contesto delle lotte. Possiamo a questo punto interpretare il romanzo, nella sequenza del processo rituale descritto dalla dinamica mitologica della narrativa balestriniana, attraverso due ottiche differenti, a seconda che si consideri la vicenda di Feltrinelli calata nella sua dimensione storica (e dunque svoltasi tra *Vogliamo tutto* e *Gli invisibili*) o che se ne estrapoli la tematica sacrificale leggendo come rituale di compensazione, svoltosi pertanto dopo il narrato del romanzo affrontato nel precedente capitolo (cioè secondo l'ordine di pubblicazione dei libri).

Il primo punto di vista fornisce la lettura, esplicitamente assecondata nel testo, della morte dell'editore come spartiacque tra la fase pre- e la fase post-operaio-massa: una sorta di separazione traumatica interna allo schieramento anticapitalista come quella che si compie in *Vogliamo tutto*. Proprio il dibattito tra gli autori-personaggi del film sulla morte dell'editore traccia il segno di questa separazione: il biondino movimentista si distacca tanto dal vecchio movimento operaio politicizzato dal PCI (l'ex partigiano) che dalla compagna più democratica, che non può riconoscere la morte di Feltrinelli come atto rivoluzionario ma solo come omicidio di Stato. Proprio su questa interpretazione avviene, storicamente, il distacco traumatico: Balestrini e Moroni raccontano ne *L'orda d'oro* che «la morte di Feltrinelli e le congetture che l'accompagnano segnano un episodio cruciale del dibattito di quegli anni. Si comincia a rompere il tessuto di collaborazione tra democratici e movimentisti, nasce la paranoia del “nemico interno”». Accade infatti che «i “democratici” interpretano la morte di Feltrinelli come un episodio ennesimo della “strategia della tensione”, come un “omicidio di stato”. Fioriscono le supposizioni e le controinchieste. L'area democratica e gli stessi gruppi extraparlamentari», l'ala cui appartiene la giornalista, «non hanno dubbi che si tratti di una provocazione». Invece «Potere operaio per primo rompe il ghiaccio delle supposizioni e in un numero del suo giornale rivela l'appartenenza di Feltrinelli ai Gap col nome di battaglia di “comandante Osvaldo”»: ²⁴ questo è il punto di vista del biondino. Insomma, «il tessuto di collaborazione tra democratici e movimentisti si spezza definitivamente, e anche tra le formazioni extraparlamentari si

²⁴ N. BALESTRINI, P. MORONI, *L'orda d'oro 1968-1977*, cit., p.407.

frantuma quella solidarietà di basse che era nata per smascherare “i misteri dello stato” dopo piazza Fontana, basata su una identità radicale democratica». ²⁵

La netta percezione di questa separazione è ben descritta nel romanzo: «c'era in tutti la consapevolezza confusa non confusa chiara oscura complessa di un passaggio che stava avvenendo per questo non riuscivano a smettere di litigare, perché sentivano che la violenza di quella morte creava e imponeva a tutti situazioni irreversibili che erano differenti contraddittorie conflittuali ma irreversibili». Tra i discorsi degli sceneggiatori «si respira si sente il nodo di quello che succederà poi negli anni 70 tutti i personaggi si trovano di fronte a questa morte come a una cartina di tornasole uno spartiacque e ne hanno la consapevolezza». ²⁶ La morte dell'editore, nel film, secondo le intenzioni degli autori, infatti «dovrebbe significare una scelta il passaggio alla nuova fase della rivoluzione una nuova storia che parte e che si mette in moto come poi in realtà è avvenuto qui non stiamo a giudicare come e perché perché qui adesso stiamo solo raccontando una storia che è vera». ²⁷ Questo romanzo davvero allora cercherebbe di concludere il senso di un passaggio, che potremmo riassumere come la transizione – non lineare e senza soluzione di continuità, come abbiamo visto – tra il Sessantotto e il Settantasette, sempre accompagnato dai mutamenti in seno alla società italiana cui non mancano accenni: «il momento di questa storia che stiamo raccontando è anche il momento in cui si sta giocando questo passaggio dalla città all'hinterland che allora stava cominciando a diventare qualcosa di mostruoso». ²⁸ All'interno del movimento, poi, non solo la morte, ma anche la vita di Feltrinelli avrebbe segnato un passaggio: «in qualche modo l'editore ha creato l'antifascismo militante che è diverso dall'antifascismo retorico da 25 aprile degli anni 60 per di più l'ha creato in maniera diffusa perché lui era il primo che aveva inventato le librerie militanti». E non dimentichiamo che egli, convinto della prossimità di un *golpe* di estrema destra, contribuì a fondare i GAP, “Gruppi d'Azione Partigiana”, brigate clandestine di estrema sinistra che si rifacevano al mito fondazionale della “Resistenza tradita” e che sin dal nome richiama i “Gruppi di Azione Patriottica” delle formazioni partigiane comuniste (i cui membri però avevano deposto le armi nell'immediato dopoguerra, dopo il richiamo all'ordine democratico di Togliatti). Questi GAP si rifacevano anche a una visione tattica legata ai partigiani (dettata dalle necessità di una guerriglia di montagna) piuttosto che a quella delle Brigate Rosse, che nella città e nella fabbrica vedevano il territorio privilegiato dello scontro.

²⁵ *Ivi*, p.408.

²⁶ N. BALESTRINI, *L'editore*, cit., p.293.

²⁷ *Ivi*, p.320.

²⁸ *Ivi*, p.295.

La morte dell'editore dunque accompagna, come quella mitologica del re pescatore che è uno dei temi più celebri de *Il ramo d'oro* di James Frazer, una trasformazione epocale del suo mondo, secondo uno dei *tòpoi* più fortunati della letteratura italiana: il passaggio dalla città alla campagna. Ma disseppeglisce anche a quel contrasto ben descritto tanto in *Vogliamo tutto* che in *Nord e Sud uniti nella lotta*, tra *communitas* antagonista e organizzazione in una struttura gerarchica della stessa:

in quegli anni quando si parlava di lotta di violenza si parlava di lotta di massa di violenza operaia di azioni autonome di cortei interni in fabbrica che bloccavano la produzione e che picchiavano i capi e che fuori occupavano le case e volevano vivere una vita diversa e tutte queste cose mentre i partigiani non avevano mai avuto un immaginario legato a nuove forme di vita a una vita libera giovane spontanea senza gerarchie e capi avevano sempre avuto l'idea di una gerarchia militare rigida ricalcata e equivalente a quella degli eserciti che combattevano con in più la rigidità politica sovietica col commissario politico sempre una gerarchia militare e paternalistica dei rapporti

[...] ora quel passato come immaginario di massa rivoluzionario scompariva con lui sotto il traliccio²⁹

L'editore ci si presenta dunque come una genealogia del movimento antagonista: gli sceneggiatori (e lo stesso Balestrini) vanno a ritroso nel tempo per identificare e comprendere lo spartiacque tra la Resistenza e l'Autonomia operaia, come pratiche di lotta e come serbatoi mitologici.

Se invece spingiamo lo sguardo oltre le vicende interne del movimento, già esplorate nei romanzi trattati finora, e compiamo un processo di astrazione dalla figura storica di Feltrinelli, vediamo che *L'editore* ci racconta la morte (più o meno) eroica di un singolo, dunque un processo di individualizzazione – è il primo romanzo della trilogia con un titolo declinato al singolare anziché al plurale – e un sacrificio umano che chiude il circolo del rituale di transizione. E del resto, riferendosi al significato di questa morte per la storia del paese, Felice Piemontese ha notato che «gli stessi “Anni Ottanta” che Balestrini considera “orribili” vengono proprio di lì».³⁰ Il presagio degli “orribili Ottanta” s'incarna infatti nella figura del biondino movimentista, e il senno di poi degli sceneggiatori più anziani descrive il mutamento che non è solo interno al movimento, ma di tutta la società gettata nell'epoca del “riflusso”: «io credo che quella fascia generazionale lì che è quella del biondo [...] è come se avessero subito una modificazione antropologica non trovo altro termine una modificazione culturale di sé irreversibile da qui non puoi tornare indietro per questo poi questi soggetti più tardi dopo il 79 quando tutti finisce impazziscono si suicidano si drogano proprio per l'impossibilità di

²⁹ Ivi, p.298.

³⁰ F. PIEMONTESE, in *Antologia critica*, in N. BALESTRINI, *La Grande Rivolta*, cit., p.354.

essere omologati». Non manca, a questa amara constatazione, la contemplazione nostalgica, la mitologizzazione della sconfitta, sempre incarnata dal biondino: «una parte ha subito una radicale modificazione antropologica come percezione del mondo delle emozioni del sesso della cultura del rapporto col denaro e quindi adesso se non sono impazziti restano ai margini o si appassionano per qualcosa che li riporta al loro passato come il biondo che è così appassionato adesso per l'idea di questo film».³¹

In quest'ottica, la morte di Feltrinelli sarebbe dunque un sacrificio in senso jesiano: chiude il rituale della rivolta, genera la mitologizzazione della morte e della sconfitta, ed è a sua volta prodotto dalla rappresentazione mostruosa del nemico (il complottismo e la paura di un *golpe* autoritario). Significativamente, nella scena seconda, quando i protagonisti del film leggono i giornali e diverse notizie dal mondo si intersecano a quella della morte dell'editore, Balestrini, attraverso l'anfibologica permeabilità testuale che caratterizza le sue pratiche di *collage*, inserisce una lassa sulla tragedia del Macbeth, che potrebbe essere una lettura dell'altrettanto tragica vicenda di Feltrinelli. Si tratta, in tutto e per tutto, di «una rivolta “manichea”»:

il fascino di questo testo è di essere dal principio alla fine una tragedia tutta azione azione concreta incalzante rapida fino alla precipitazione [...] tra le innumerevoli tesi interpretative della tragedia c'è quella della contrapposizione tra bene e male tra l'armonia dell'ordine e le forze demoniache della sovversione tesi accettabile ma parziale ed in certo senso ovvia in quanto la contrapposizione tra bene e male più che scaturire dallo scontro tra due ordini esterni è contenuta già tutta intera nel personaggio di Macbeth nella coscienza ch'egli ha della sua degradazione e insieme dell'ineluttabilità dell'azione intrapresa che lo conduce sempre più in fondo³²

Forze mostruose sono poi quelle che si aggirano nella vicenda, evocate dal complottismo che dipinge Feltrinelli come vittima di un omicidio di Stato: all'interno di «una vicenda oscura una vicenda torbida [...] le ipotesi a un certo punto possono prendere pieghe allucinanti fondarsi su un disegno di macchinazioni demoniache».³³

Di seguito interpreteremo dunque la vicenda narrata ne *L'editore* come l'anello che manca al circolo che si apre con la separazione traumatica dell'insurrezione di *Vogliamo tutto*: il circolo della fase liminale, della rivolta rituale, dei grandi sacrificatori e delle grandi vittime.

³¹ N. BALESTRINI, *L'editore*, cit., pp.318-319.

³² *Ivi*, p.274.

³³ *Ivi*, p.290.

Il tòpos dell'autopsia nella narrativa di Balestrini: La violenza (sui corpi) illustrata

Il romanzo si apre *ex abrupto* con la cronaca meticolosa dell'autopsia svolta sul cadavere di Giangiacomo Feltrinelli non ancora identificato, narrata attraverso il *collage* dei linguaggi dell'articolo di giornale e del referto medico. Per comprendere a fondo questa scena, la prima del film nelle intenzioni dei personaggi-sceneggiatori, occorre fare un passo indietro nell'opera balestriniana, fino a *La violenza illustrata*, in cui vi sono alcune sequenze con cui l'autopsia di Feltrinelli instaura un esplicito rapporto dialogico.

Questo testo, che Tosatti ha definito «fragments d'un discours politique. Où l'adjectif politique doit être compris [...] en termes de *lutte des classes*», nella bibliografia balestriniana è forse il più vicino a *L'editore*, poiché vi si trova già «le réemploi métalinguistique du discours journalistique» che serve a «mettre en place une critique démystificatrice du langage de la communication, à dénoncier la prétendue neutralité de celui-ci et aussi, par là même, à faire œuvre de *contre-information* à suggérer une contre-lecture *révolutionnaire* de ces événements». ³⁴ Vi troviamo dieci capitoli, ognuno con un titolo dato da un sostantivo deverbale che inizia per D (*Deposizione, Descrizione, Deduzione, Dissertazione, Divagazione, Deportazione, Dichiarazione, Documentazione, Direzione, Dimostrazione*) e un sottotitolo, che può essere costituito da una frase sottratta a un articolo di giornale, a un volantino di propaganda, a un testo letterario. In queste dieci sequenze si mischiano la rappresentazione, attraverso il *patchwork* di segmenti testuali, di processi, incidenti sul lavoro, visite presidenziali, rivolte, manifestazioni operaie, sgomberi di case occupate, il letto di morte di Aristoteles Onassis e così via, tutti episodi di una più o meno sottile violenza diffusa. Il testo non fu però successivamente incluso nel ciclo de *La Grande Rivolta* forse perché, suggerisce Cortellessa, fondato sul «*cut-up* testuale [...] procedimento prediletto dalla [...] produzione più propriamente poetica», e pertanto meno «“romanzesco” e “orale”» ³⁵ rispetto ai titoli della trilogia. Ciò forse anche anche per il suo carattere «tutto “essoterico” e manifesto, per antonomasia *visibile* insomma [...] mentre la metafora» – dal rilevante valore rituale, come abbiamo dimostrato – «impiegata da Balestrini per contrassegnare il ripiegamento e l'inabissarsi di quelle medesime rivolte – nella clandestinità prima, nella *damnatio* carceraria poi – dovrà essere proprio quello dell'*invisibilità*». ³⁶ Anche il critico in effetti ha riconosciuto che ne *La violenza illustrata* Balestrini, il quale «al modo di Benjamin [...] è dalla parte di una *storia come montaggio*: di una storia, cioè, “spazzolata

³⁴ A. TOSATTI, *Fragments d'un discours politique. La violenza illustrata de Nanni Balestrini*, in VÉRONIQUE ABBRUZZETTI, ANNE BOULÉ (a cura di), *Écritures italiennes du fait divers. Mirabile médiéval, fatto di cronaca contemporain*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, pp.207-220, pp.208-209.

³⁵ A. CORTELLESA, *Balestrini, o del romanzo controstorico*, cit., p.129.

³⁶ *Ivi*, p.135.

contropelo”», si pone il compito precipuo del «cronista, o *controstorico*» di «demistificare il discorso falso della storia come racconto»,³⁷ di far saltare cioè il *continuum* storico – facoltà e dovere delle classi rivoluzionarie secondo il filosofo tedesco, come abbiamo visto in precedenza.

Una violenza sul testo e sulla storia per “illustrare” altrettanti episodi di violenza, dunque; ma anche una violenza *sul* linguaggio per descrivere la violenza *del* linguaggio del potere, «l’inscription des antagonismes sociaux dans des antagonismes discursifs»,³⁸ secondo gli intenti annunciati già in *Linguaggio e opposizione*. “Illustrare” nel senso di “spiegare” e “rappresentare”, dal momento che il titolo, oltre che esplicitare un intento “pedagogico” («des chapitres, au nombre de dix, semblent évoquer un décalogue»,³⁹ ha notato Tosatti), fa il verso alle riviste del tempo. Tra gli episodi de *La violenza illustrata*, un vero e proprio precedente per la prima scena de *L’editore* è il capitolo 9, intitolato *Direzione. Che mille braccia si protendano per raccogliere il suo fucile*: vi ritroviamo il racconto dell’uccisione della brigatista Mara Cagol da parte delle forze dell’ordine in uno scontro a fuoco e l’autopsia e il riconoscimento del cadavere nella *morgue* da parte delle due sorelle. L’unico indizio che permette di riconoscere la figura storica di Cagol nel corpo ucciso dagli spari dei carabinieri è il sottotitolo, tratto direttamente dal comunicato che le BR emisero per celebrare la vita della terrorista subito dopo la sua morte. Cadavere senza nome è anche quello di Feltrinelli, alla cui precisa identità non si fa mai esplicitamente riferimento in tutto il romanzo (viene sempre chiamato “l’editore”); e del resto, come abbiamo già visto per *Vogliamo tutto* e *Gli invisibili*, è consuetudine di Balestrini disseminare solo gli apparati paratestuali di indizi sui referenti precisi delle proprie narrazioni. Sempre Tosatti ha sottolineato che «face à la surexposition des informations insignifiantes du langage journalistique, la technique de Balestrini, sorte d’ironie socratique, consiste au contraire dans le fait de taire l’essentiel»; e pertanto non ci si stupisce del fatto che «tous les éléments pouvant permettre une compréhension immédiate du contexte sont absents ou sous-entendus: situations, noms des personnages, dates, sources. Le lecteur, face à l’absence de ces données essentielles, est obligé de mener un travail d’enquête, de retrouver les pièces manquantes, les fragments disparus, de retisser les liens». ⁴⁰ Non fa eccezione dunque questo capitolo 9, che è tutto «contstruit autour de “l’absence d’identité” d’une femme tuée dans un échange de coups de feu avec une patrouille de carabinieri». ⁴¹ Ciò contribuisce non solo al ruolo attivo del lettore, ma anche alla stereotipizzazione del personaggio,

³⁷ *Ivi*, p.128.

³⁸ A. TOSATTI, «Avec les yeux du langage»: violence du texte et subversion politique dans *La violence illustrata*, colloque *Littérature et “temps des révoltes”* (Italie, 1967-1980), 27, 28 et 29 novembre 2009, Lyon, ENS LSH, 2009, <<http://colloque-temps-revoltes.ens-lsh.fr/spip.php?article78>> (5 giugno 2018), p.2.

³⁹ *Ivi*, p.9.

⁴⁰ *Ivi*, p.5.

⁴¹ *Ivi*, p.7.

come nei primi romanzi de *La Grande Rivolta*; il rispecchiamento dell'autopsia di Feltrinelli in quella di Cagol ne è dunque una logica conseguenza.

La cronaca delle due autopsie è seguita con precisione meticolosa tipica del referto clinico, e tanto di enunciazione dell'orario preciso di ogni operazione: «ore 14.30 il cadavere giace sul tavolato di maiolica bianca»⁴² l'incipit de *L'editore*, «alle 10,45 il perito incomincia l'autopsia si concluderà verso le 13»⁴³ quello di *Direzione*. In entrambi i casi, siamo davanti a «un cadavere senza nome»;⁴⁴ ma se quello della brigatista, pur non esplicitato, viene individuato dopo poco («il nome a sancire una identificazione ufficiale è stato pronunciato per la prima volta oggi alle 17,10 davanti alla camera mortuaria dell'ospedale civile»)⁴⁵ e subito inquadrato nel contesto di una verità ricostruita senza sforzo eccessivo (enunciata già nella prima lassa del capitolo, «la giovane è stata colpita da due proiettili uno l'ha raggiunta alla spalla sinistra l'altro quello mortale le ha trapassato il torace»),⁴⁶ il processo di costruzione narrativa attorno alla morte dell'editore occupa l'intero romanzo.

Sui corpi esanimi dei due militanti si svolge dunque una vera e propria battaglia a colpi di enunciazioni di verità; solo che nel caso di Feltrinelli la narrazione viene costruita passo passo dai militanti, mentre per quanto riguarda Mara Cagol si tratta di una verità, quella giornalistica, che passo passo viene decostruita. La progressione della sequenza, che attraverso il *collage* delle frasi degli articoli di giornali riprende gli stessi fatti sottraendo o aggiungendo successivamente dei particolari e ottenendo così un effetto di *ralenti*, serve infatti a produrre una diffrazione nell'immagine della vicenda raccontata dai giornali, rompendola in piccoli frammenti le cui contraddizioni non possono che venire a galla: così, per esempio, prima «il procuratore esce fa un cenno d'assenso è lei dice l'hanno riconosciuta subito è bastato uno sguardo al volto», poi «ci sarebbero stati comunque altri elementi che avrebbero permesso l'identificazione in particolare un anellino»⁴⁷ e poi ancora «hanno proceduto all'identificazione constatando la presenza di alcuni nei e di un taglio sopra le labbra un particolare che le ha convinte definitivamente è stato un anellino»,⁴⁸ che diventa «un anello d'oro con tre piccole pietre»⁴⁹ nelle ultime righe. Dalla piatta e semplice verità giornalistica, Balestrini procede verso una complicazione del fatto narrativo, fino alla contraddizione dominante, quella che davvero interessa la mitopoiesi del movimento. In questo modo, «en traitant le texte comme pur signifiant qui,

⁴² N. BALESTRINI, *L'editore*, cit., p.265.

⁴³ N. BALESTRINI, *La violenza illustrata*, Torino, Einaudi, 1976, p.111.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ivi*, p.115.

⁴⁶ *Ivi*, p.111.

⁴⁷ *Ivi*, p.112.

⁴⁸ *Ivi*, p.117.

⁴⁹ *Ivi*, p.120.

détourné, décontextualisé, peut être réinvesti d'un sens nouveau», secondo Tosatti, «Balestrini dénonce de fait la valeur d'image de tout énoncé, représentation partielle et univoque». Nel capitolo che qui prendiamo in esame «les contradictions se multiplient», e così gli interrogativi che pongono: «combien étaient les terroristes, combien de bombes ont-ils lancées, à quel moment ont-ils tenté de fuir? La juxtaposition de renseignements contradictoires dévoile l'imprécision du discours journalistique, qui semble lui-même cacher les rouages par lesquels le pouvoir manipule l'opinion publique». ⁵⁰

Ma la contraddizione fondamentale della sequenza è nella ricostruzione della morte, simboleggiata dall'evidente dissonanza tra la prima frase della prima lassa («la giovane è stata colpita da due proiettili») ⁵¹ e l'*explicit* del capitolo («sul petto della donna ci sono tre fori la dimostrazione»). ⁵² Questa discrasia infatti «semble suggérer là encore la violence étatique en obligeant à s'interroger sur un mystère qui n'a jamais été résolu: Mara Cagol a-t-elle été tuée dans le feu de la bataille ou de sang-froid?». ⁵³ Che la brigatista sia morta nel fuoco incrociato o che sia stata giustiziata prima di ogni processo in un atto di fredda vendetta dello Stato, la battaglia sul suo corpo per la verità è iniziata, e la mitopoiesi di movimento è già in moto, a celebrare il sacrificio umano: «sul piazzale della cascina nel punto dove colpita a morte è caduta a terra stamane sono state trovate sei rose rosse». ⁵⁴

Perché è così importante mettere in scena l'autopsia sul cadavere del martire militante, al punto che l'esame autoptico diventa un *tòpos* della prosa balestriniana? In primo luogo, bisogna sottolineare il ruolo della metafora del corpo nei romanzi del poeta milanese. Una metafora squisitamente politica se, come abbiamo visto, la norma regolatrice della dinamica mitologica che muove le narrazioni de *La Grande Rivolta* vede proprio il corpo collettivo della rivolta (formato da tante «individuali battaglie quotidiane») trasformarsi in corpo individuale, sotto forma del cadavere esanime del martire-militante; e anche il procedimento di individualizzazione descritto da Foucault in *Sorvegliare e punire* è prima di tutto, come evidente nell'esempio della prigione, separazione, ripartizione e disciplina dei corpi. Insomma, in tutto e per tutto la rivolta balestriniana si iscrive, a livello di immaginario, nell'ambito di una concezione del biopotere di cui la presa sul corpo, effettuata sotto forma del processo di individualizzazione, è l'effetto più evidente.

La metafora corporea di un concetto politico domina in effetti anche un altro dei capitoli de *La violenza illustrata*, il quarto, intitolato *Dissertazione. Sulla vita la morte e la spartizione del bottino*

⁵⁰ A. TOSATTI, «Avec les yeux du langage», cit., p.4.

⁵¹ N. BALESTRINI, *La violenza illustrata*, cit., p.111.

⁵² *Ivi*, p.121.

⁵³ A. TOSATTI, «Avec les yeux du langage», cit., p.7.

⁵⁴ N. BALESTRINI, *La violenza illustrata*, cit., p.119.

del signor O. La morte del miliardario Aristoteles Onassis in un ospedale di Parigi è descritta come vera e propria battaglia sul suo corpo; non per la verità, come accade per i cadaveri di Cagol e Feltrinelli, ma per l'eredità. Il corpo stesso si fa dunque evidente metafora del capitale, e in particolare della fortuna accumulata dall'armatore greco su cui si gettano le eredi, moglie e figlia, pronte a un'operazione di smembramento (il titolo *Dissertazione* differisce per poche lettere dal termine "dissezione" che designa in effetti un'operazione da compiersi eminentemente su un cadavere). Il testo, che pure comincia con una precisa notazione oraria («La morte sopraggiunse sabato 15 alle 12,30»),⁵⁵ non è più però un referto medico, ma pura narrazione giornalistica che nel descrivere vita, morte e bisticci sull'eredità di Onassis assume proprio il tono pettegolo e malizioso delle riviste illustrate cui fa il verso il titolo dell'opera di Balestrini: «proprio a causa di questa fortuna le due donne non sono mai andate d'accordo entrambe cercavano di accaparrarsi mentre lui era in vita la fetta più grossa. La faida tra le due non ha avuto tregua neppure nei giorni della sua morte [...] la spartizione dell'eredità ha acuito ulteriormente gli annosi rancori».⁵⁶

A questa narrazione stereotipica e sessista della lotta fra ereditiere attorno al cadavere del padre/marito possidente (i giornali sottolineano il sorriso con cui la vedova si presenta all'ospedale), fa eco l'ansia di Onassis per la dispersione del patrimonio («soffriva di un'ossessione ho una sola paura di diventare povero aveva confessato un giorno»,⁵⁷ «un'unica cosa gli procurava di tanto in tanto qualche incubo notturno il pensiero che il capitale da lui ammassato in 50 anni di fatiche potesse andare disperso»),⁵⁸ che non è altro che paura dello smembramento del proprio cadavere. Non a caso, Balestrini, nel suo montaggio, sostituisce inusitadamente nella frase di un articolo di rivista il termine che ci attenderemmo con uno perturbante, che provoca un effetto di *shock* e che è contiguo a questa sfera semantica della lacerazione delle carni: «la vedova sorridente ha impiegato ben 19 ore per atterrare a Parigi e altre 10 ore prima di rendere visita alla *carogna*».⁵⁹ Con identico procedimento straniante, anche la questione dell'enunciazione di verità viene messa in gioco dall'autore nell'*explicit* del capitolo: «nessuno è in grado di calcolare a quanto ammonta esattamente il patrimonio lasciato dal *bandito*»,⁶⁰ viene detto, introducendo così, attraverso la forma delle *coblas capfinidas* con cui sono collegati fra loro i capitoli del testo, alla sequenza successiva (*Divagazione. Che cos'è una rapina in banca di fronte alla fondazione della banca stessa?*), dove viene raccontato l'assalto di tre

⁵⁵ *Ivi*, p.45.

⁵⁶ *Ivi*, p.46.

⁵⁷ *Ivi*, p.47.

⁵⁸ *Ivi*, p.48.

⁵⁹ *Ivi*, p.49 [corsivo mio].

⁶⁰ *Ivi*, p.59 [corsivo mio].

banditi a una banca. Se il corpo morto di Onassis è il corpo del capitale, i cadaveri di Cagol e Feltrinelli sono il corpo della Rivoluzione. L'opinione pubblica, il discorso mediatico, tratta questi ultimi come terroristi, ma il vero bandito è il capitalista: tale è la verità enunciata da questi corpi muti.

Feltrinelli Homo Sacer. Lo sguardo medico del potere sul cadavere del militante

Ma, tra i diversi utilizzi della metafora del corpo nella narrativa di Balestrini, il caso dell'autopsia di Feltrinelli è esemplare poiché mette in scena la presa del potere sul corpo del militante, la sua manipolazione per arrivare a una enunciazione di verità che «risolverà drasticamente tutti i dubbi».⁶¹ Il cadavere dell'editore è attorniato da diverse figure dello Stato, ciascuno con un diverso compito: il professore, il tecnico dissetto, il magistrato, il legale, i medici d'ufficio, i portantini, persino un pubblico mediatico, suggerisce il narratore. «L'atmosfera è di estremo decoro e di correttezza», viene raccontato, «non fosse stato per la materia ha commentato dopo l'autopsia un perito la sessione meritava per la civiltà e il rispetto che tutti hanno mostrato di venire trasmessa in televisione tanto ci è parsa educativa».⁶² Che cosa condividono questi personaggi, questi rappresentanti del potere che svolge una vera e propria «inchiesta» – termine utilizzato nel capitolo su Cagol – sul cadavere dell'editore? Condividono l'essenza di quello che Foucault definiva uno «sguardo medico» sul corpo di Feltrinelli.

Ne *La nascita della clinica*, il filosofo francese infatti rintracciava le relazioni tra le analisi del corpo (morto o malato) e gli interessi del potere, nel cui campo d'azione rientrava, finalmente (nel contesto della grande riorganizzazione epistemologica avvenuta alla fine del XVIII secolo), anche il corpo umano. Questa svolta nel campo della conoscenza è strettamente legata al medico e ai suoi collaboratori presenti nella scena come figure di potere: quando «lo sguardo medico comincia ad organizzarsi anche in un nuovo modo», esso «non è più semplicemente lo sguardo di un osservatore qualunque, ma quello di un medico sostenuto e legittimato da un'istituzione, quello di un medico che ha il potere di decidere e di intervenire» e che «può e che deve cogliere i colori, le variazioni, le infime anomalie, stando sempre in agguato per sorprendere tutto ciò che costituisce una devianza».⁶³ Lo dice esplicitamente anche Balestrini, attraverso la cronaca giornalistica che deve spiegare al lettore inesperto che cos'è un esame autoptico: «il lento e paziente processo dell'autopsia rappresenta come lo definiscono i medici un fatto descrittivo si esamina cioè il corpo come e ben più che fotografandolo

⁶¹ N. BALESTRINI, *L'editore*, cit., p.268.

⁶² *Ivi*, p.266.

⁶³ M. FOUCAULT, *Nascita della clinica. Una archeologia dello sguardo medico*, Torino, Einaudi, 1998, p.101.

di fuori e di dentro si prende atto di ogni condizione o anomalia». ⁶⁴ Alla fine dell'esame medico è «certa dunque la causa preminente che causò la morte incerte l'ora e le successioni tra scoppio e urto», ma rimane ciononostante il fatto che «le domande che tutti si ponevano al mattino mantengono il loro punto interrogativo la sera». Se però «è da sperare che lo perdano presto dopo il termine di tutti gli esami», ⁶⁵ è proprio per il ruolo che hanno questi medici, magistrati, tecnici dissettori: stabilire intorno all'enigma del corpo morto la verità attraverso cui il potere può impadronirsene. Per dirla con Foucault, infatti,

lo sguardo del clinico diviene l'equivalente funzionale del fuoco delle combustioni chimiche; proprio attraverso di esso la purezza essenziale dei fenomeni può sprigionarsi: è l'agente separatore della verità. E come le combustioni non dicono il loro segreto che nella vivacità stessa del fuoco, e sarebbe vano interrogare, una volta spenta la fiamma, ciò che può restare di polveri inerti, il *caput mortuum*, così la verità si rivela solo nell'atto di voce e nella viva chiarezza che diffonde sui fenomeni [...].

Così, «lo sguardo clinico è uno sguardo che brucia le cose fino alla loro estrema verità», e diventa evidente «che la clinica non ha più semplicemente il compito di leggere il visibile; essa deve adesso scoprire dei segreti». ⁶⁶ Proprio sulla soluzione di un enigma si svolge la battaglia intorno al corpo dell'editore: notare, come fa il *reporter*, l'assenza di sospetti intorno all'agire dei medici significa riconoscere *a contrario* il lato misterioso della vicenda e il carattere artificioso della verità da loro enunciata: «l'atmosfera è sempre serena e correttissima priva di polemiche e di timori nessun sospetto perché appunto non ve ne è motivo quando viene scelto un ferro piuttosto che un altro o quando si pratica un taglio». ⁶⁷ Se dunque di «inchiesta» si tratta, ciò è dovuto anche alle caratteristiche della disciplina medica sorte dalla riorganizzazione epistemologica di cui parla il filosofo francese: nella costituzione del dispositivo dello sguardo clinico «si è dunque dovuto situare il linguaggio medico al livello apparentemente assai superficiale ma, a dire il vero, assai profondamente riposto in cui la formula di descrizione» – il «fatto descrittivo» di cui parla Balestrini – «è al contempo gesto di disvelamento. E questo disvelamento implicava a sua volta come campo d'origine e di manifestazione della verità lo spazio discorsivo del cadavere: l'interno svelato», poiché «l'equilibrio dell'esperienza esige che lo sguardo posato sull'individuo e il linguaggio della descrizione poggiassero sul fondo stabile, visibile e leggibile, della morte». ⁶⁸

⁶⁴ N. BALESTRINI, *L'editore*, cit., p.268.

⁶⁵ *Ivi*, p.269.

⁶⁶ M. FOUCAULT, *Nascita della clinica*, cit., p.133.

⁶⁷ N. BALESTRINI, *L'editore*, cit., p.269.

⁶⁸ M. FOUCAULT, *Nascita della clinica*, cit., p.209.

Questa presa del dispositivo dello sguardo medico sul corpo (in cui si incrociano relazioni di potere e relazioni di sapere che producono un'enunciazione di verità), è possibile, pertanto, solo in quanto si dispiega su un corpo morto. La lotta attorno al cadavere dell'editore dunque, sia dalla prospettiva del potere che da quella del collettivo, è una forma di *religio mortis*, che si manifesta sotto forma dell'autopsia o del funerale. Notevole in merito la metafora utilizzata da Balestrini per chiudere la scena dell'autopsia: «il cadavere grigio avorio ha finito di interessare i periti i magistrati il grande pubblico è ora coperto da un lenzuolo bianco come da un grande foglio di carta bianco su cui si può scrivere adesso quello che si vuole come su una grande pagina bianca che si stende sopra il muto volto grigio avorio». ⁶⁹ La morte non viene associata all'oscurità, ma al bianco di una pagina su cui si può scrivere una verità: davvero allora, come sosteneva Foucault, «paradossalmente, il sipario di notte sulla verità, ciò che nasconde e avvolge, è la vita; la morte, al contrario, dischiude alla luce del giorno il suo nero cofano: oscura vita, morte limpida». Se «i più antichi valori immaginari del mondo occidentale si incrociano qui in uno strano controsenso, che è il senso stesso dell'anatomia patologica», ciò è dovuto alla riorganizzazione epistemologica descritta dal filosofo francese e che ha il suo risultato più visibile nella fondazione delle cliniche, per cui «la medicina del XIX secolo è stata assillata da quest'occhio assoluto che cadaverizza la vita, e ritrova nel cadavere la gracile nervatura spezzata della vita». ⁷⁰ Il cadavere dell'editore può dunque essere oggetto di una tenzone sulla ricostruzione di una verità cara al potere o ai movimenti a esso antagonisti – di una contrapposizione, diremmo, tra il referto medico e l'atto mitopoietico della sceneggiatura del film, parallelo all'atto meta-mitopoietico del romanzo stesso di Balestrini – è proprio perché muto cadavere. È la morte, in questo caso, a consentire un'interpretazione della vita di Feltrinelli – fiero rivoluzionario sventurato o vittima di un complotto? – che, in un'ottica più ampia, è anche narrativa di uno stato nazione e mito fondazionale di un movimento politico.

Tramite l'esame del “corpo”, dunque, ci si vuole appropriare della conoscenza dell’“anima” del militante, pratica peculiare delle società disciplinari che hanno sostituito la legge con la norma. Come spiega Mauro Bertani, infatti, «la norma mira [...], in linea di principio, ad investire la totalità dell'esistenza, per raggiungere infine l'interiorità, la forma stessa, del soggetto dell'azione e della condotta, la sua intenzione, la sua “anima, prigioniera del corpo”». ⁷¹ «Conoscere la vita», dice Foucault, «è dato solo a questo sapere crudele, riduttore e già infernale che la desidera solamente morta. Lo sguardo che avvolge, accarezza, dettaglia, anatomizza la carne più individuale, e rileva i suoi morsi

⁶⁹ N. BALESTRINI, *L'editore*, cit., p.270.

⁷⁰ M. FOUCAULT, *Nascita della clinica*, cit., p.180.

⁷¹ MAURO BERTANI, *Dopo la Nascita della clinica. Nota su una riedizione*, in M. FOUCAULT, *Nascita della clinica*, cit., pp.227-254, p.234.

segreti, è lo sguardo fisso, attento, un po' dilatato che, dall'alto della morte, ha già condannato la vita». E in questa attenzione all'anomalia, alla devianza, che si contrappone alla concezione rinascimentale della morte come gesto universale di aggregazione a un tutto (la «gaia morte» rabelaisiana di cui parla Bachtin), anche lo sguardo medico si fa dispositivo di individualizzazione, come evidente nelle intenzioni del referto medico che vorrebbe separare Feltrinelli dalla collettività rivoluzionaria e farne una vittima solitaria. La morte, infatti, è «costitutiva di singolarità; solo in essa l'individuo si realizza, sfuggendo alle vite monotone e al loro livellamento; nell'approssimarsi lento, per metà sotterraneo, ma già visibile, della morte, la sorda vita comune diviene infine individualità; un cerchio nero la isola e le conferisce lo stile della sua verità». ⁷² In effetti, successivamente, anche in *Sorvegliare e punire* il filosofo francese evidenzierà come la nascita delle «scienze “cliniche”» porti con sé il «problema dell'ingresso dell'individuo (e non più della specie) nel campo del sapere; problema dell'ingresso della descrizione singola, dell'interrogatorio, dell'anamnesi, del “dossier”, nel funzionamento generale del discorso scientifico». Ne consegue che un «esame, contornato da tutte le sue tecniche documentarie», come quello autoptico, «fa di ogni individuo un “caso”: un caso che costituisce nello stesso tempo un oggetto di una conoscenza e una presa per un potere». ⁷³ Lo sguardo medico del potere cinge dunque il corpo morto per afferrarne la vita, e impadronirsene anche a livello di narrazione.

Possiamo pertanto affermare, secondo la terminologia istituita da Giorgio Agamben, che la verità del potere, la quale presenta Feltrinelli come vittima sacrificale e non come rivoluzionario morto nell'adempimento della sua missione, rivendica l'editore come «*homo sacer*», e la sua esistenza come «nuda vita». Quella a cui fa riferimento Agamben è «un'oscura figura del diritto romano arcaico, in cui la vita umana è inclusa nell'ordinamento unicamente nella forma della sua esclusione (cioè della sua assoluta uccidibilità)», di pari passo con la sua «insacrificabilità»: questa sarebbe la «chiave, grazie alla quale non solo i testi sacri della sovranità, ma più in generale, i codici stessi del potere politico possono svelare i loro arcani. Ma, insieme», secondo lo studioso, «questa forse più antica accezione del termine *sacer* ci presenta l'enigma di una figura del sacro al di qua o a di là del religioso, che costituisce il primo paradigma dello spazio politico dell'occidente». La «nuda vita» è dunque «la vita *uccidibile e insacrificabile* dell'*homo sacer*», ⁷⁴ e «la produzione della nuda vita è, in questo senso, la prestazione originaria della sovranità», che esprime «in origine proprio la soggezione della vita a un potere di morte, la sua irreparabile esposizione nella relazione di abbandono». *Homo sacer* sarebbe, nello specifico, il soggetto presso cui chiunque, secondo un'antica disposizione del diritto

⁷² Ivi, p.185.

⁷³ M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire*, cit., p.209.

⁷⁴ G. AGAMBEN, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 2005, pp.11-12.

romano, poteva esercitare la *vitae necisque potestas*: «sovrano e *homo sacer* presentano due figure simmetriche, che hanno la stessa struttura e sono correlate, nel senso che sovrano è colui rispetto al quale tutti gli uomini sono potenzialmente *nomine sacri* e *homo sacer* è colui rispetto al quale tutti gli uomini agiscono come sovrani». ⁷⁵

Se dunque «il sintagma *homo sacer* nomina qualcosa come la relazione “politica” originaria, cioè la vita in quanto, nell’esclusione inclusiva, fa da referente alla decisione sovrana», e «*Sacer esto* [...] è, invece, la formulazione politica originaria dell’imposizione del vincolo sovrano», ⁷⁶ è facile comprendere come la presa dello sguardo clinico sul corpo morto di Feltrinelli sia funzionale a un autorappresentazione del potere sovrano che si arroga *vitae necisque potestas*, a un mito fondazionale del potere stesso che svolge un ruolo pedagogico in chiave futura, dissuadendo dalla rivolta. Del resto, segnala Agamben, «*non la semplice vita naturale, ma la vita esposta alla morte (la nuda vita o vita sacra) è l’elemento politico originario* [...] il fondamento primo del potere politico». ⁷⁷

Il campo semantico della nudità e dell’esposizione alla violenza è in effetti ricorrente nei termini con cui Balestrini descrive l’autopsia, e tramite la teoria di Agamben possiamo dunque capire come tali significati possano slegarsi dal referente immediato per assumere un valore simbolico: «il corpo è nudo [...] il cervello è allo scoperto», ⁷⁸ «il cervello è ora allo scoperto». ⁷⁹ Balestrini allude inoltre, con la sua usuale scrittura anfibologica (il flash non è certo quello dei giornalisti ma quello dei periti medici), all’esposizione mediatica, che rappresenta comunque una forma di violenza: «il corpo viene nuovamente fotografato senza vesti». ⁸⁰ Un ruolo fondamentale, in questa presa sul corpo, è svolto peraltro da quei soggetti che convogliano, istituzionalmente delegati, lo sguardo clinico di un potere che, tramite il principio della *sacertà*, mette in mostra la sua facoltà di rovesciare la biopolitica in tanatopolitica: campi d’azione divisi da «una linea in movimento che si sposta in zone via via più ampie della vita sociale, in cui il sovrano entra in simbiosi sempre più intima non solo col giurista, ma anche col medico, con lo scienziato, con l’esperto, col prete». ⁸¹ Così, «il corpo stesso dell’*homo sacer*, nella sua uccidibile insacrificabilità, è il pegno vivente della sua soggezione a un potere di morte, che non è, però, l’adempimento di un voto, ma assoluta e incondizionata. La vita sacra è vita consacrata senz’alcun possibile sacrificio e al di là di qualsiasi adempimento». ⁸²

⁷⁵ *Ivi*, pp.93-94.

⁷⁶ *Ivi*, pp.94-95.

⁷⁷ *Ivi*, pp.98-99.

⁷⁸ N. BALESTRINI, *L’editore*, cit., p.265.

⁷⁹ *Ivi*, p.268.

⁸⁰ *Ivi*, p.266.

⁸¹ G. AGAMBEN, *Homo sacer*, cit., p.135.

⁸² *Ivi*, p.111.

Per utilizzare il concetto di «nuda vita» di Agamben come spiegazione della rappresentazione della morte di Feltrinelli fornita dallo sguardo medico del potere, dobbiamo operare alcuni distinguo nella assai complessa questione del sacrificio. Per accettare che il corpo dell'editore sia «insacrificabile», bisogna infatti concepire l'atto sacrificale come rituale compiuto dalla collettività per la collettività stessa, che consacra il corpo del martire «canonizzandolo», per così dire. Sottrarre il corpo di Feltrinelli a ogni possibilità di sacrificio da parte della collettività militante è una chiara strategia del potere contro cui questa collettività si schiera; una strategia di individualizzazione che mira a togliere a un simile aggregato di singoli proprio una componente aggregante, un rito attorno a cui riunirsi per celebrare un momento fondazionale e deporre rose rosse «in quel tragico prato»,⁸³ così simile a quello dove trovò la morte Mara Cagol.

Ma la sacrificabilità del militante può essere anch'essa strategia del potere stesso riflessa nelle pratiche degli insorti, come insegna la teoria jesiana sulla simbologia della rivolta. Paradossalmente, infatti, per Agamben, proprio nell'«insacrificabilità» attribuita all'*Homo Sacer* risiede il potenziale sovversivo che si annida in questa figura simbolica. Come spiega Daniele Giglioli, «la quintessenza della vittima [...] è anche il “portatore di una forma inaudita di resistenza”; una resistenza contro cui i colpi del guardiano appaiono paradossalmente impotenti [...]», dal momento che «il colpito che non può e non vuole più schivare i colpi disattiva la norma, contagiandola con la sua impotenza. Ma poiché “volere” è un predicato che non si può attribuire a chi non ha più alcuna forza», secondo Agamben «occorre pensare che nella nuda vita giaccia una *dynamis*, una potenza intrinseca che si rivela solo nell'atto della sua estrema spoliazione».⁸⁴ In questo modo, il dispositivo giuridico che costituisce l'uomo uccidibile e insacrificabile produce una soggettività che, pur nel suo assoggettamento, lascia intravedere il barlume di un'*agency*: «il fatto di essere strutturalmente aperti alla violenza dell'altro non è un incidente, ma ciò che ci interpella e ci costituisce come soggetti [...] è solo nell'accettazione di questo dato originario che si disegna lo spazio a scartamento ridotto del nostro poter-fare, pena altrimenti il solipsismo etico e la paranoia securitaria».⁸⁵ Senza addentrarci nella complessa teoria dell'*Homo Sacer* sviluppata da Agamben in diversi volumi, utilizziamo questa figura per far risaltare come la categoria del sacrificio costituisca davvero un tema sfuggente e dal significato ambiguo, aperto a diversi utilizzi e letture.

Intenderemo dunque un sacrificio “passivo”, quello provocato dalla rappresentazione di potenza conferita ai simboli del potere e descritto da Jesi, e un sacrificio “attivo”, comparabile al martirio, che è quello reso impossibile dall'esposizione della «nuda vita» al potere sovrano. Come riconosce lo

⁸³ N. BALESTRINI, *L'editore*, cit., p.279.

⁸⁴ D. GIGLIOLI, *Critica della vittima*, cit., pp.43-44.

⁸⁵ *Ivi*, p.45.

stesso Agamben, del resto, la questione è complicata dal fatto che «nella modernità, il principio della sacertà della vita si è, cioè, completamente emancipato dall'ideologia sacrificale e il significato del termine sacro nella nostra cultura continua la storia semantica dell'*homo sacer* e non quella del sacrificio (di qui l'insufficienza delle pur giuste demistificazioni, oggi proposte da più parti, dell'ideologia sacrificale)»;⁸⁶ chiaramente, l'ambivalenza semantica del termine *sacer* aggiunge difficoltà di comprensione.

Il discrimine fondamentale rimane pertanto l'opposizione binaria che anima la dinamica mitologica che abbiamo rintracciato come motore della narrativa de *La Grande Rivolta*: quella tra individuo e collettività. Il sacrificio può essere dunque dispositivo di individualizzazione (quale è in effetti nella fase di compensazione secondo il modello rituale di Turner) o epifania mitica in cui si compie l'aggregazione della collettività. Proprio su questo valore ambiguo del sacrificio si svolge, ne *L'editore*, la lotta tra un potere che attraverso lo sguardo clinico intende separare e individualizzare la figura del rivoluzionario facendone un capro espiatorio, e la *communitas* antagonista che intende invece consacrarlo come martire: su questa lotta si sviluppa il contrasto tra le due scene fondamentali del romanzo, quella dell'autopsia e quella del funerale.

Feltrinelli, Che Guevara e Aldo Moro

Per comprendere a fondo l'importanza della figura di Feltrinelli e del suo sacrificio, soprattutto se, con Gramigna, consideriamo la parabola di Balestrini culminata ne *L'editore* come un passaggio «dal romanzo del soggetto-massa al romanzo di un immaginario collettivo»,⁸⁷ dobbiamo inserirla nel reticolo simbolico che compone questo immaginario, tracciando relazioni con i diversi elementi. Occorre cioè ricomporre un insieme figure storiche e di immagini che intrattengono rapporti di associazione più o meno immediata con quella dell'editore milanese, e definire la qualità di queste relazioni associative. Pensare a Feltrinelli, *in primis* – alla sua morte, al suo corpo –, significa pensare alla morte e al corpo di Ernesto “Che” Guevara. Questo perché l'editore milanese, che era amico di Fidel Castro e di Régis Debray, fu il primo promotore del suo mito in Italia, pubblicandone tempestivamente gli opuscoli sulla guerriglia (*Creare due, tre, molti Viet-Nam* e *La guerra di guerriglia*, 1967), contestualmente alla missione di agitazione politica che aveva scelto per la sua casa editrice. Pubblicò, soprattutto, il *Diario in Bolivia*, giuntogli direttamente da Cuba nello stesso 1968: come copertina del libro fu scelta quella che diventerà l'immagine più celebre e iconica del rivoluzionario argentino, la foto intitolata *Guerrillero Heroico* regalata a Feltrinelli dallo stesso

⁸⁶ G. AGAMBEN, *Homo sacer*, cit., p.126.

⁸⁷ G. GRAMIGNA, in *Antologia critica*, in N. BALESTRINI, *La Grande Rivolta*, cit., p.351.

reporter Alberto Korda che l'aveva scattata a L'Avana nel marzo 1960. Immediatamente dopo la morte di Guevara lo stesso editore stampò poi numerosi poster di quell'immagine, con cui fece tappezzare i muri di Milano. Che Feltrinelli sia stato il maggior mitopoietista del "Che" dopo il "Che" stesso, sarebbe dunque difficilmente confutabile.

Il guerrigliero argentino, nel *pantheon* dei personaggi eroici di riferimento della generazione del Sessantotto, fu quello che unì all'efficacia simbolica più immediata – la sua morte in un'imboscata in Bolivia, nel 1967, precede di pochi mesi lo scoccare dell'anno fatidico – la più lunga durata; tanto è vero che sarebbe difficile non rilevare come ancora oggi la sua figura sia, anche solo ridotta a livello di immagine (per di più mercificata), al centro della mitopoiesi dei movimenti antagonisti. Come leggiamo ne *L'orda d'oro*, infatti, «Che Guevara sintetizza a partire dal *physique du rôle* il massimo dell'immaginario e delle inquietudini di larghi strati generazionali. La figura dell'eroe romantico, affascinante, vero e vittorioso, sempre di nuovo in cammino per liberare altri popoli e combattere le ingiustizie, pare trovare nella figura del Che il suo esempio vivente». Il confronto con altri personaggi che appartengono a quel *pantheon*, non fa poi che risaltare la sua maggiore efficacia nel perdurare nel tempo e nel fornire un *exemplum virtutis* che, vestendolo coi panni dell'eroe tragico romantico, ne trascende la parabola storica: «insieme a Mao Tse-tung (ma per gli aspetti simbolici molto di più) il Che rappresenta uno dei più grandi ed efficaci simboli di rivolta degli anni sessanta e settanta. [...] L'esempio del Che che morirà combattendo diventerà per molti anni ben più di un riferimento politico, per trasformarsi in un'aspirazione esistenziale». ⁸⁸

Il nesso Feltrinelli-Guevara è d'altronde esplicitato nel romanzo, in diversi passi; ed è evidente come la figura del comandante argentino sia il perno attorno a cui ruota l'immaginario condiviso da Feltrinelli e dai personaggi-sceneggiatori, con tutta la dimensione di passaggio del testimone generazionale che ciò comporta. Il biondino e la giornalista, durante il week end in cui si svolge il romanzo, «avevano dormito insieme lì stretti nel piccolo letto della camera del figlio dell'ex partigiano che adesso studiava a Ulm c'era il manifesto appeso sul muro con scritto il Che è vivo il manifesto che aveva fatto stampare l'editore subito dopo che il Che era stato ammazzato in Bolivia», inserito in un reticolo simbolico in cui Balestrini, con evidente strizzata d'occhio, include se stesso e il testo di cui pratica il *cut-up* ne *L'editore*: nella stessa camera ci sono i «libri che l'editore aveva pubblicato i libri negli scaffali lui aveva scorso i titoli sui dorsi Cent'anni di solitudine La teoria dei bisogni Senza tregua La rivoluzione sessuale Vogliamo tutto Diario del Che in Bolivia Sotto il vulcano». ⁸⁹ Al di là dell'immaginario politico, la stretta relazione tra Feltrinelli e Guevara, il fascino esercitato dal guerrigliero sull'editore, è cosa data per assodata, al punto da diventare un *tòpos* nelle

⁸⁸ N. BALESTRINI, P. MORONI, *L'orda d'oro 1968-1977*, cit., pp.174-175.

⁸⁹ N. BALESTRINI, *L'editore*, cit., p.294.

argomentazioni dei suoi detrattori. Da una parte, la sinistra democratica, come rinfaccia il ragazzo biondo alla giornalista e al leaderino: «la sua infatuazione per il Che la vedevate come un segno di confusione mentale ma fin quando lui stampa le lontane guerriglie africane e sudamericane cosa che del resto oggi fanno perfino i cattolici a voi andava benissimo a voi che ammirate tanto il Che finché è lontano però appena si avvicina un po' date fuori di matto».⁹⁰ Dall'altra, i media, bersaglio per eccellenza dell'operazione contro-storica di Balestrini, che negli estratti utilizzati come materiali dall'autore attribuiscono all'editore milanese, dipinto come un ricco annoiato in cerca di avventure, con un'ossessione patologica per il comandante argentino manifestatasi sotto forma di un complesso di inferiorità che lo avrebbe portato sconsideratamente a imitarne le gesta (e qui la classificazione psicopatologica non è che un altro strumento del potere insieme allo sguardo clinico). «Un editore miliardario che vuole compiere un gesto imitativo di certi suoi idoli politici e letterari»,⁹¹ si dice di Feltrinelli; e la stessa immagine si ripete nei “coccodrilli” che ne ripercorrono la vita: «il Che diventa la sua stella polare la tecnica della guerriglia lo affascina e appena gli affari glielo consentono vola / a Cuba [...] forse gli eroi della rivolta proletaria e dell'anarchia immortalati dalle sue pubblicazioni l'ossessionavano doveva diventare uno di essi specialmente / il Che Guevara».⁹²

Al di là delle parole della stampa e dei personaggi del romanzo, il legame più forte tra Feltrinelli e Guevara non è dato tanto dalla vita dell'editore, ma dalla sua morte, iconicamente congelata nell'immagine dell'autopsia che prende forma tassello dopo tassello nella prima scena. L'associazione scaturisce infatti non tanto dall'azione dell'editore, quanto da un'immagine – un'istantanea fotografica potremmo dire –, quella del suo cadavere esposto allo sguardo clinico dei medici legali, la cui qualità di rappresentazione piatta è pienamente esplicitata nelle intenzioni iniziali degli sceneggiatori. L'allusione a quella scena come a un'immagine che istituisce catene di senso con altre immagini è patente per esempio in questo passaggio:

l'idea di cominciare con l'autopsia mi sembra che va bene perché introduce l'idea non tanto dell'autopsia di questo personaggio ma piuttosto di ciò che ha significato la sua morte perché non è solo un'immagine della violenza ma anche un'immagine dell'interpretazione e dell'analisi qui non è tanto che dobbiamo fare delle analisi ma piuttosto cercare alcune immagini che poi rinviano a altre immagini così come il volto del cadavere poi diventa il volto nella fotografia sulle prime pagine dei giornali⁹³

⁹⁰ *Ivi*, p.286.

⁹¹ *Ivi*, p.291.

⁹² *Ivi*, pp.299-300.

⁹³ N. BALESTRINI, *L'editore*, cit., p.282.

La foto più famosa di Che Guevara dopo lo scatto di Korda in effetti è quella del suo cadavere, esposto ai flash dei fotografi – gli stessi dell’aula di tribunale de *Gli invisibili* – nella lavanderia dell’ospedale di Nuestra Señora de Malta a Vallegrande, poco dopo la sua uccisione. In quell’occasione, il fotografo Freddy Alborta colse la celebre istantanea che ne rappresenta il corpo su un tavolaccio ospedaliero, con la testa rialzata e circondato da militari, tecnici e fotografi (fig.12), come il cadavere di Feltrinelli nella *morgue*. Ma, concependo sempre lo scatto fotografico come materiale mitologico, secondo le parole di Barthes citate in precedenza, bisogna ricordare allora ciò che ha recentemente sottolineato Claudio Franzoni: «lo scatto di Alborta e tutti gli altri non sono documenti della morte del Che, ma di uno spettacolo organizzato dai militari boliviani la sera del 9 ottobre 1967». I fotografi, convocati dagli ufficiali dell’esercito della Bolivia, «sono [...] gli ospiti d’onore» a tale macabro ricevimento, dice lo studioso. Il carattere artefatto di quella che si presenta come una messa in scena architettata dai difensori dello *status quo* è confermato dalla presenza, nei diversi scatti attorno a quel cadavere, degli elementi ricorrenti nella storia dell’arte individuati da Franzoni. Per esempio, egli nota che «il braccio sinistro del Che oscilla verso terra»; e «non c’è immagine del trasporto di un morto – dai sarcofagi romani con Meleagro, alle *Vittime del lavoro* di Vincenzo Vela (1882) – in cui manchi questo dettaglio», al punto che «alcuni storici dell’arte, per questo, lo hanno chiamato “braccio della morte”». Rimanendo nell’ambito semantico dell’“eroe della Rivoluzione”, potremmo tra l’altro aggiungere che tale stilema è presente in primo piano anche nella *Morte di Marat* dipinta da Jacques-Louis David (1793, fig.15). La problematica del sacrificio (conferma di forza magnetica dei simboli del potere o mito fondativo per una collettività antagonista?) emerge con tutte le sue criticità, soprattutto nel momento in cui su di un’immagine fotografica, per quanto impenetrabile essa possa sembrare, vengono attuati processi di ri-semantizzazione, che possono sottrarla all’utilizzo per cui è stata prodotta.

Significativo in questo senso, ad esempio, che una vera e propria *idée reçue* accosti la foto di Alborta al *Cristo in scurto* di Andrea Mantegna (fig.13), per la posizione del cadavere, il piano dell’inquadratura, l’inclinazione della testa e alcune caratteristiche fisiche di Guevara (i capelli lunghi e la barba). Sebbene si tenda ad attribuire questa analogia visiva a un immediato senso comune, Franzoni ha sottolineato che «questo luogo comune ha un padre, John Berger, che scrisse un breve saggio pochi giorni dopo la morte di Guevara (*Che Guevara dead*, tradotto in *Capire una fotografia*, 2014)». Significativo, per l’analisi del romanzo di Balestrini, che il critico d’arte britannico abbia pensato, prima ancora che a Mantegna, proprio alla messa in scena della dissezione di un cadavere, iconica rappresentazione dello sguardo medico nel 1632 (fig.14):

prima di tutto Berger chiama in causa un altro dipinto, la *Lezione di anatomia del dottor Tulp* di Rembrandt: anche qui un cadavere, il dottore che dà le spiegazioni, gli astanti. Berger scrive poi che la foto gli ha ricordato anche il *Cristo* di Mantegna per le analogie nella posizione del corpo e nell'espressione del volto; analogie non sorprendenti, visto che "there are not so many ways of laying out the criminal dead" e, si potrebbe aggiungere, non ci sono molti modi per accostarsi a una persona morta.

Se però la foto del cadavere di Ernesto Guevara fa scattare diverse associazioni con opere d'arte, è proprio per il carattere artefatto della sua esposizione organizzata dai militari boliviani. «Il luogo comune Che Guevara-Cristo in scurto funziona proprio grazie ad analogie sul piano della realtà», spiega Franzoni: «il *trait d'union* non è tanto tra fotografie e pittura, ma tra quest'ultima e la scena allestita nella lavanderia. [...] Solo in apparenza è un'ovvietà dire che la forza evocativa della foto di Alborta (e delle altre scattate in quei momenti) proviene dalla situazione creata nella lavanderia». La foto, dunque, pur rappresentando il sacrificio del corpo del militante, viene a significare la presa del potere su di esso: «di queste foto, i militari boliviani sono committenti e sceneggiatori al tempo stesso. Essi hanno costruito un vero e proprio spettacolo: il riconoscimento ufficiale del nemico sconfitto». Così è possibile comprendere come si attui l'appropriazione da parte del potere del cadavere del rivoluzionario caduto in battaglia e, per esteso, la sussunzione del suo atto sacrificale agli stratagemmi di autocelebrazione e autoconservazione del potere stesso.

È facile però, come accennavamo, che si mettano in atto processi di ri-semantizzazione di queste immagini, al di là degli usi previsti dal potere; e se la foto, come il mito, è un segno "rubato e restituito", è altrettanto facile che una specifica lettura critica come quella di Berger, mutandosi in luogo comune, perda la paternità della propria enunciazione e attivi inediti *patterns* associativi a partire dalla stessa immagine. Che si conosca o no il quadro di Mantegna, insomma, «lo spettatore occidentale (tanto più chi simpatizzi con le idee di Guevara)», nota Franzoni, «è portato a mettere in parallelo Gesù e il rivoluzionario argentino, tanto nel percorso umano come nella morte», con tutto il significato sacrificale che questo parallelo comporta. L'associazione diventa talmente consustanziale all'immagine che vi sono addirittura fonti orali le quali riportano che «il confronto fu immediato: secondo René Cadima (uno dei fotografi) alcune donne del posto dissero che Guevara sembrava Gesù; a Jon Lee Anderson, biografo di Guevara, recatosi a Vallegrande trent'anni dopo, alcuni riferirono che le suore dell'ospedale erano rimaste impressionate da questa somiglianza».⁹⁴

⁹⁴ CLAUDIO FRANZONI, *Che Guevara cinquant'anni dopo*, in «Doppiozero», 9 ottobre 2017, <<http://www.doppiozero.com/materiali/che-guevara-cinquantanni-dopo>> (7 giugno 2018).

Vediamo bene, dunque, che sul cadavere di Ernesto Che Guevara si svolse, sin dai primissimi giorni dopo la sua morte, una battaglia analoga a quella sul corpo di Feltrinelli che si dispiega ne *L'editore*. Le riflessioni immediate su quell'atto, le cui conseguenze estreme – pratiche e mitopoietiche – furono chiare fin da subito, al pari del suo carattere sacrificale, non mancarono in effetti, a partire dalle pagine del numero di «Quindici» uscito nell'ottobre del 1967. Su queste Valerio Riva (collaboratore di Feltrinelli) parlava, al cospetto della morte del guerrigliero, di una «sensazione di spreco» – parola chiave anche nelle riflessioni di Calvino sul sacrificio cui abbiamo accennato⁹⁵ – «spreco di una vita, spreco di una intelligenza eccezionale, spreco di una grande possibilità, che, credo, ciascuno di noi ha provato alla notizia che il Che era stato ucciso». Riva coglie uno dei noccioli della questione, evidenziando il contrasto tra l'efficacia simbolica del sacrificio (che però, come abbiamo argomentato finora, può essere strumentale conferma della forza dei simboli del potere), e la perdita materiale e strategica che ne deriva. Se riconosce il fatto che «la morte del Che lo fa entrare nella leggenda, lo trasforma in un simbolo e ne aumenta la forza di esempio fino a renderlo irresistibile»,⁹⁶ il giornalista conclude che «in fin dei conti, un rivoluzionario vivo è più utile di uno morto, e questa è una verità che lo stesso Che ha affermato più di una volta».⁹⁷

Eppure, una certa *religio mortis* larvata non mancava forse già nel processo di auto-mitopoiesi dello stesso Guevara, un processo messo in atto con scritti e discorsi e portato avanti dopo la sua morte dai compagni di lotta. Se è facile riconoscere come un rivoluzionario sia più utile da vivo che da morto, basta leggere la *Prefazione* di Fidel Castro al diario boliviano per ottenere una visione più complessa della questione: «il Che considerava la sua morte come naturale e probabile nel corso del processo rivoluzionario, e non mancò mai di sottolineare, specialmente nei suoi ultimi scritti, che questa eventualità non avrebbe impedito la marcia inevitabile della rivoluzione nell'America Latina», dice Castro; e cita il messaggio del guerrigliero alla Tricontinentale: «“[...] In qualunque luogo ci sorprenda la morte, che sia la benvenuta, purché il nostro grido di guerra giunga a un orecchio che lo raccolga, e purché un'altra mano si tenda per impugnare le nostre armi...”»⁹⁸ – stessa identica immagine retorica, è facile constatare, del comunicato delle BR sulla morte di Mara Cagol.

Chi invece fin da subito ebbe chiaro il terreno su cui si combatteva la battaglia per il “corpo morto” di Guevara fu Franco Basaglia – molti anni prima dell'effettiva mercificazione della figura del comandante, la cui effigie si trova oggi riprodotta sui più variegati oggetti di consumo – in un articolo pubblicato su «Che fare?» dello stesso 1967. L'allora direttore dell'ospedale psichiatrico di Gorizia

⁹⁵ Cfr. M. BELPOLITI, *Settanta*, cit., pp.91 e ss.

⁹⁶ VALERIO RIVA, “*Che*” Guevara e la sua parte di morte, in N. BALESTRINI (a cura di), *Quindici*, cit., pp.122-125, p.122.

⁹⁷ *Ivi*, p.123.

⁹⁸ FIDEL CASTRO, *Prefazione a CHE GUEVARA, Diario in Bolivia*, Milano, Feltrinelli, 1996, pp.5-20, p.9.

evidenziava come la mitopoiesi attorno alla figura del guerrigliero morto potesse essere funzionale al potere, che subito mise in atto la pratica di individualizzazione simbolica preminente nel campo delle narrazioni, ossia la stessa eroizzazione che Balestrini rifugge con il protagonista collettivo di *Vogliamo tutto*:

ora che il suo corpo è morto, tutti sono disposti a definirlo – richiamandosi ai valori borghesi delle sue origini – al massimo un “romantico”, “amante del bel gesto” (La Stampa), che credeva in un valore ormai fuori moda: la rivoluzione. [...] di questo corpo morto nella rivoluzione, si vuole fare merce di consumo, facendolo diventare il corpo morto della rivoluzione, che non fa più paura e può essere riassorbito nella produzione. [...] Ora che è morto è più prudente trascenderlo, facendo di lui un geniale personaggio da commedia, se si vuole garantire l’equivoco, l’ambiguità della sua azione, l’ammorbidimento del suo potere di negazione e di rifiuto. [...] Anche il nostro sistema ha i suoi martiri – ci dice la nostra stampa – che indica la strada da seguire, e li onora per la morte che ha loro decretato. Ora che è morto – per far morire con lui la rivoluzione che voleva e che faceva – i suoi nemici non esitano a considerarlo un mitico eroe di una mitica resistenza: tanto non combatte più nella Sierra.⁹⁹

Notiamo che Basaglia utilizza il termine “trascendere”, che ci rimanda alla sfera della religione, se, con parole di Giorgio Agamben, definiamo “religione” «ciò che sottrae cose, luoghi, animali o persone all’uso comune e le trasferisce in una sfera separata». L’ambiguità del sacrificio emerge dunque in queste parole, che mettono in luce come la consacrazione possa diventare procedimento del potere per sottrarre il corpo del rivoluzionario alla rivoluzione, proiettandolo in una dimensione segregata e rendendolo pertanto inattingibile. Secondo Agamben, per l’appunto, «il dispositivo che attua e regola la separazione è il sacrificio: attraverso una serie di rituali minuziosi, diversi secondo la varietà delle culture [...] esso sancisce in ogni caso il passaggio di qualcosa dal profano al sacro, dalla sfera umana a quella divina».¹⁰⁰ Questo è il sacrificio funzionale alla conferma della potenza dei simboli dello *status quo* di cui parla Furio Jesi. Invece Basaglia, nel netto rifiuto di ogni religione della morte che strappi questo corpo alla collettività in lotta sussumendolo alla produzione discorsiva del potere e integrandolo in una narrazione individualizzante, dichiara l’intenzione di mantenerne l’immagine nella sua concretezza materiale violata dai suoi aguzzini: «è l’integrazione del suo corpo morto che rifiutiamo [...]. Noi vogliamo che il corpo di Che Guevara sia mortificato, violentato e offeso dai suoi nemici come lo era in vita. Vogliamo che si continui a ritenerlo il corpo della violenza, il corpo “sfacciato” della rivoluzione che continua ad esistere – oltre la morte – finché c’è violenza e

⁹⁹ FRANCO BASAGLIA, *Il “corpo morto” di Guevara*, in «Che fare?», 2/67,

<<https://web.archive.org/web/20160709004804/www.siporcuba.it/40che3.htm>> (7 giugno 2018).

¹⁰⁰ G. AGAMBEN, *Che cos’è un dispositivo?*, cit., pp.27-28.

sopraffazione».¹⁰¹ Un discorso molto simile a quello con cui il movimento intende strappare il corpo di Feltrinelli alla narrazione vittimizzante del potere.

Infine, occorre rilevare come, ne *L'editore*, dal corpo di Feltrinelli scaturisca un'altra associazione, che agisce però per contrasto. Quando Riva su «Quindici» concludeva rilevando che la guerriglia in America Latina «è una guerra nella quale i capi hanno pagato con la vita più spesso dei gregari. Esempio quasi unico nella storia dell'umanità»,¹⁰² apriva infatti a un altro campo della tematica sacrificale: il sacrificio rituale del capo, quello più propriamente legato agli studi di James Frazer che, come abbiamo visto, non passarono inosservati anche nel campo della letteratura italiana. Lo sguardo deve allora indugiare su un'altra fotografia, cui abbiamo peraltro già accennato nel presente studio: quella del cadavere di Aldo Moro nel bagagliaio della Renault 4 parcheggiata in via Caetani a Roma (fig.11). Come racconta Belpoliti, durante il rapimento del presidente della Democrazia Cristiana, infatti, «l'immagine di Moro come vittima sacrificale è evocata da più parti, e non certo a torto, poiché il leader democristiano è proprio un capo decapitato»;¹⁰³ un sacrificio umano come quello del “re pescatore” studiato da Frazer, insomma, del sovrano in armonia con il mondo che governa, ucciso ritualmente in vecchiaia per permettere alle stagioni di continuare il loro succedersi e alla terra di essere nuovamente fertile e fruttuosa.

Basti ricordare, a tal proposito, la polemica tra Italo Calvino e Leonardo Sciascia sul significato della condizione di vittima di Moro: «Calvino non ha come Sciascia una visione creaturale della vita umana», dice Belpoliti. «Come uomo di potere, Aldo Moro ha scelto di esporsi al rischio della morte, fatto quasi naturale; potere e violenza sono connaturati, sostiene Calvino»,¹⁰⁴ che in questa concezione non risente solamente delle teorie “classiche” di Frazer ma anche degli studi, più vicini a quegli anni, di René Girard sul *pharmakos* (il capro espiatorio). A partire dagli studi di Godfrey Lienhardt e Victor Turner, Girard negli anni Settanta ha in effetti fornito una lettura funzionalista del sacrificio come di una scarica catartica adeguata al mantenimento dell'armonia sociale, che scongiura la violenza interna accumulata in seno alla stessa società: «una vera e propria operazione di transfert collettivo che si effettua a spese della vittima e che investe le tensioni interne, i rancori, le rivalità, tutte le reciproche velleità d'aggressione in seno alla comunità», leggiamo ne *La violenza e il sacro*. È dunque «l'intera comunità che il sacrificio protegge dalla *sua* stessa violenza, è l'intera comunità

¹⁰¹ F. BASAGLIA, *Il “corpo morto” di Guevara*, cit.

¹⁰² V. RIVA, “*Che*” Guevara e la sua parte di morte, cit., p.125.

¹⁰³ M. BELPOLITI, *La decapitazione dei capi*, cit., p.102.

¹⁰⁴ *Ivi*, pp.102-103.

che esso volge verso vittime a lei esterne. Il sacrificio polarizza sulla vittima i germi di dissenso sparsi ovunque e li dissipa proponendo loro un parziale appagamento».¹⁰⁵

Anche in questo caso si tratta di una lotta sull'interpretazione di un sacrificio, dunque. Balestrini accosta esplicitamente le morti di Moro e Feltrinelli nel romanzo, limitandosi però a descriverle come sacrifici che chiudono un ciclo, come fasi rituali della compensazione. In un passo della scena ottava si afferma infatti che «ci sono i due grandi momenti di passaggio i due spartiacque che sono la morte dell'editore e poi il rapimento Moro». Se la prima seppellisce l'antifascismo partigiano per inaugurare nuove pratiche di lotta (quelle dell'Autonomia), cui il capitale risponde con un processo di modifica profonda del lavoro, la seconda «è la fine brutale di questo processo il processo ormai ha vinto si è imposto ha trasformato la società ha trasformato la gente il modo di vivere di pensare di amare i desideri e i comportamenti [...] e questo è una mutazione irreversibile che segna anche la generazione successiva quella degli anni del riflusso questi anni 80 putridi ormai alla fine».¹⁰⁶ La morte di Moro è dunque speculare a quella di Feltrinelli, poiché chiude il ciclo di lotte che essa ha inaugurato, dando il via alla repressione e all'individualismo del "riflusso". Se il cadavere dell'editore è ricoperto ora da un lenzuolo bianco che altro non è se non una pagina su cui scrivere, su quello del politico aleggia ancora l'impressione sciasciana «che l'*affaire* Moro fosse già stato scritto, che fosse già compiuta opera letteraria»,¹⁰⁷ poiché «Moro e la sua vicenda sembrano generati da una certa letteratura».¹⁰⁸

Ma, attraverso una chiave di lettura fornita da Belpoliti, possiamo cogliere un legame ancora più profondo tra i due sacrifici. Osservando le foto del rapimento Moro (da quelle della prigionia a quella del cadavere), il critico ha evidenziato un processo svolto dai brigatisti sul suo corpo che è analogo a quello messo in atto dal potere sul cadavere dell'editore. «I brigatisti gli impongono il rovesciamento [...]», la pratica carnevalesca della detronizzazione; ma «l'effetto perseguito» – dalle foto così come dalle lettere scritte dal politico durante la prigionia – «è quello di abbassarlo al ruolo di uomo comune, esposto come tutti ai rischi della vita [...]: da potente a uomo comune, e da uomo comune a creatura».¹⁰⁹ Così, è evidente in queste immagini «il potere di vita e di morte esercitato dalle Brigate rosse sul prigioniero [...] sovrano detronizzato e condannato»,¹¹⁰ che altro non è se non la *vitae necisque potestas* di cui parla Agamben descrivendo l'antico dispositivo di affermazione del potere sovrano sulla nuda vita che produce l'*homo sacer*. I brigatisti, che, attraverso la mitologia della

¹⁰⁵ RENÉ GIRARD, *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi, 1980, pp.21-22.

¹⁰⁶ N. BALESTRINI, *L'editore*, cit., pp.306-307.

¹⁰⁷ L. SCIASCIA, *L'affaire Moro*, Milano, Adelphi, 1994, pp.25-26.

¹⁰⁸ *Ivi*, p.28.

¹⁰⁹ M. BELPOLITI, *La foto di Moro*, cit., p.15.

¹¹⁰ *Ivi*, p.16.

Resistenza, probabilmente avevano in mente l'immagine del corpo di Mussolini appeso in piazzale Loreto come immagine del corpo del capo detronizzato, si sono autoaffermati invece come portatori di una sovranità, e per questo hanno fallito nel loro intento comunicativo: «se da un lato volevano ridurre Moro al ruolo di re spodestato [...], dall'altro ne hanno rivelato in modo evidente l'assoluta umanità, che è poi la sua mortalità [...] ne hanno fissato» cioè «per sempre l'umanità liminare».¹¹¹ In questo modo, Moro, anziché sovrano decapitato, diventa *homo sacer*; e le foto dei brigatisti non fanno altro che essere l'espressione concreta della presa di un potere su un corpo: la stessa presa materializzata da Balestrini nella scena dell'autopsia sul cadavere di Feltrinelli.

Disciplina militante e soggettivazione del martire

Tornando al tema del “sacrificio del militante”, se consideriamo l'istituto sacrificale come un dispositivo, ne consegue naturalmente che esso porti con sé la produzione del soggetto “militante”, con tutte le implicazioni identitarie che tale produzione comporta. Nel definire il termine “dispositivo”, Agamben ricorda che, secondo la teoria di Foucault, «i dispositivi devono sempre implicare un processo di soggettivazione, devono, cioè, produrre il loro soggetto»;¹¹² e di conseguenza definisce «soggetto ciò che risulta dalla relazione e, per così dire, dal corpo a corpo fra i viventi e i dispositivi».¹¹³ Esistono pertanto delle pratiche di governo e di disciplina che, interiorizzate dall'individuo, diventano pratiche di auto-governo e di auto-disciplina: Foucault le definisce «*tecnologie del sé*, attraverso le quali si attua il processo di soggettivazione che porta l'individuo a vincolarsi alla propria identità e alla propria coscienza e, insieme» – qui risiede la criticità di un processo che potrebbe sembrare a tutta prima emancipatore e antagonista – «a un potere di controllo esterno».¹¹⁴ Nella definizione del filosofo francese, queste tecniche «permettono agli individui di eseguire, coi propri mezzi o con l'aiuto degli altri, un certo numero di operazioni sul proprio corpo e sulla propria anima – dai pensieri, al comportamento, al modo di essere – e di realizzare in tal modo una trasformazione di se stessi allo scopo di raggiungere uno stato caratterizzato da felicità, purezza, saggezza, perfezione o immortalità»;¹¹⁵ ma esse intrattengono un legame stretto con la governabilità degli individui, piuttosto che con la loro liberazione *tout court*. La militanza, attuata attraverso più o meno rigidi schemi di comportamento e di pensiero, rientra dunque in queste

¹¹¹ Ivi, pp.36-37.

¹¹² G. AGAMBEN, *Che cos'è un dispositivo?*, cit., p.19.

¹¹³ Ivi, p.22.

¹¹⁴ G. AGAMBEN, *Homo sacer*, cit., p.8.

¹¹⁵ M. FOUCAULT, *Tecnologie del sé*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, p.13.

tecniche, e non sarebbe che una pratica soggettivizzante, che può culminare nel sacrificio. Inteso in questo senso sì, si tratta di un sacrificio che è funzionale al governo degli uomini e alla conservazione dello *status quo*: la genealogia etimologica del termine “dispositivo” studiata da Agamben evidenzia infatti «il rimando a una *oikonomia*, cioè a un insieme di prassi, di saperi, di misure, di istituzioni il cui scopo è di gestire, governare, controllare e orientare in un senso che si pretende utile i comportamenti, i gesti e i pensieri degli uomini»¹¹⁶ – utile chiaramente a questa conservazione e a una disponibilità docile degli uomini stessi all’esercizio della sovranità. La produzione di soggettività mediante dispositivi è peculiare della società disciplinare la cui genesi è illustrata da Foucault in *Sorvegliare e punire*: essi mirano pertanto, «attraverso una serie di pratiche e di discorsi, di sapere e di esercizi alla creazione di corpi docili, ma liberi, che assumono la loro identità e la loro “libertà” di soggetti nel processo stesso del loro assoggettamento. Il dispositivo è, cioè, innanzitutto una macchina che produce soggettivazioni, e solo in quanto tale è anche una macchina di governo»,¹¹⁷ spiega Agamben; e la configurazione della militanza come disciplina di sé (come rigida procedura da seguire in merito a pensiero e azione) non fa altro che avallare il legame tra di essa e le tecniche di governo, com’è reso evidente dalla funzionalità del sacrificio allo *status quo*.

Tale configurazione è evidente per esempio nel romanzo *La paloma* (1972) di Carlo Castellaneta (1930-2013), che racconta una militanza ancora più disciplinante, se vogliamo, di quella degli autonomi di Balestrini: la soggettivazione dell’anarchico. Il libro si ispira alla vita e alla fine tragica quanto misteriosa del ferroviere anarchico Giuseppe Pinelli, morto in circostanze ancora non del tutto chiare il 16 dicembre del 1969, precipitando da una finestra della questura di Milano. Com’è noto, Pinelli morì nel momento in cui era sottoposto a un interrogatorio nel contesto delle indagini sui circoli anarchici per individuare i responsabili della strage di Piazza Fontana avvenuta pochi giorni prima; una pista che verrà successivamente smentita e abbandonata del tutto dagli investigatori, che individuarono invece gli esecutori materiali negli ambienti neofascisti.¹¹⁸ Anche in questo caso, c’è un nesso con la vita e la morte di Feltrinelli: l’editore milanese infatti vide nella “strategia della tensione”, inaugurata dalla strage e dalla morte del ferroviere, le avvisaglie più evidenti dell’imminente colpo di Stato autoritario, le quali lo spinsero a fondare i GAP e a intraprendere la strada della lotta armata clandestina in cui pochi anni dopo trovò la morte. Si tratta inoltre di una morte misteriosa che, al pari di quella di Feltrinelli stesso, fu etichettata in alcuni ambienti come

¹¹⁶ G. AGAMBEN, *Che cos’è un dispositivo?*, cit., p.20.

¹¹⁷ *Ivi*, p.29.

¹¹⁸ Per l’importanza del “caso Pinelli” nell’immaginario militante v. il cap.8 di JOHN FOOT, *Italy’s divided memory*, New York, Palgrave Macmillan, 2009, pp.183-203, dove tutta la storia inerente alla morte dell’anarchico viene definita «part of the very identity of the left» (*Ivi*, p.185).

omicidio di Stato (e a pagarne le spese fu infatti il commissario responsabile dell'interrogatorio di Pinelli, Luigi Calabresi, assassinato da militanti di Lotta Continua nel marzo del 1972).

Se in quegli anni non mancarono rappresentazioni artistiche della morte dell'anarchico con fini prettamente contro-storici (su tutte la commedia *Morte accidentale di un anarchico* di Dario Fo, 1970), il testo di Castellaneta è di particolare interesse proprio perché, come sottolinea Borghello, la sua scelta precisa «è stata quella di narrare una vicenda vicina a quella dell'anarchico Pinelli, ma non esattamente coincidente con essa».¹¹⁹ quella di un ferroviere anarchico di nome Pietro e dei suoi compagni, un circolo di personaggi stereotipici (gli operai, il professore...) che ricordano gli sceneggiatori de *L'editore*. Una scelta dunque non del tutto dissimile da quella di Balestrini, il quale in *Vogliamo tutto* e ne *Gli invisibili* toglie i riferimenti precisi agli avvenimenti che racconta, per fornire alla narrazione un carattere stereotipico, di universalità, che abbia maggior presa mitopoietica di un racconto, troppo giornalistico, su una vicenda precisamente individuabile.

Il libro sceglie dunque di raccontare una militanza anarchica, una sottomissione all'ideale vissuta nell'integrità della vita quotidiana, su cui vengono a incombere all'improvviso la strage, l'inquisizione e la morte. Ciò che intende cogliere Castellaneta, è dunque «il complesso intreccio tra scelta politica e ragioni esistenziali, lotta e lavoro umano», facendo emergere in questo modo «un'Italia “separata”, dove tutto acquista una dimensione di sofferenza, di fatica, di rinuncia, dove le scelte si pagano amaramente, dove l'uomo si trova in continua balia di forze oscure, incommensurabilmente più grandi di lui». La scelta di vita degli anarchici, raccontata dalla moglie di Pietro, Luisetta (che per gran parte del libro costituisce la voce narrante) assume così le forme di «una lunga catena di rinunce di privazioni, è la testimonianza di una scelta morale prima ancora che politica che li fa diversi e separati».¹²⁰ Se la “paloma” del titolo allude in qualche modo al “volo” sacrificale dell'anarchico giù dalla finestra della questura, il referente più immediato è il titolo della canzone che il compagno spagnolo Ramòn, il personaggio che «è sempre il più allegro di tutti, il più simile a Pietro nell'accettare con gioia questa vocazione alla rinuncia che ci rende eguali»,¹²¹ suona con la chitarra nei momenti di spensieratezza. Questa colomba è volta a rappresentare la leggerezza di un'esistenza inaccessibile a chi ha scelto di imporre a se stesso una dura disciplina di vita, che «non è tanto una decisione tattica o strategica quanto l'intima persuasione che la liberazione nasce nei cervelli degli uomini, il futuro (senza classi e senza stato)» – che corrisponde allo stato caratterizzato da felicità,

¹¹⁹ G. BORGHELLO, *Ipotesi per una letteratura politica*, cit., p.176.

¹²⁰ *Ivi*, p.177.

¹²¹ CARLO CASTELLANETA, *La paloma*, Milano, Rizzoli, 1972, p.18.

purezza, saggezza, perfezione o immortalità che Foucault individua come fine ultimo delle tecnologie del sé – «è tutto nel generoso sforzo di chi mette insieme, lavora, organizza, incita, persuade».¹²²

Da queste parole di Borghello, che insiste sulla dimensione “separata” in cui vivono gli anarchici, è evidente il funzionamento di un dispositivo disciplinare che guida le loro condotte secondo i dettami morali di un autoperfezionamento che, paradossalmente, è ancora più rigido di quello del mondo esterno, dell’*hard power* che inquisisce, reprime e uccide. Notevole, in questo senso, l’analogia istituita da Castellaneta tra militanza anarchica e le manovre – determinate da “dispositivi” in senso letterale – del ferroviere:

c’è questo di buono in tanti anni che fa la manovra, anche se da tre anni è passato caposquadra: che ogni notte si parte per un’avventura, i primi tempi addirittura con gioia, quasi che non ci sia al mondo mestiere più degno, e quando il Diesel arriva sul posto e si smonta, quel correre al buio come gatti, scivolare sotto i respingenti, segnalare coi fanali, luci rosse e luci bianche senza potersi vedere in faccia, somigliava a un’azione di guerra, era il gusto perduto degli agguati, l’ultima staffetta partigiana che ancora non si era arresa, perfino i boati improvvisi, i colpi di maglio dei repulsori urtati, sussulti che si ripercuotono in tutta la colonna, o quando il carro spinto dalla motrice vola tutto solo verso un altro binario allora non c’è nient’altro che assomigli di più alla libertà, un lavoro che spacca la schiena da fare come una vocazione.¹²³

La “libertà”, evocata esplicitamente nel passo appena citato, è dunque la libertà di imporsi autonomamente una disciplina che regoli *in primis* proprio i movimenti del corpo, il suo agire sugli oggetti. «Non c’è mai stata occasione in cui Pietro abbia pensato alla possibilità di un mestiere diverso, più remunerato o meno rischioso», dice Lisetta, «forse perché in nessun altro c’è tanto spazio per l’autodisciplina, la prima virtù di un libertario, e anche per la fantasia, per la solidarietà, per la scuola severa che si impara in ferrovia».¹²⁴ La militanza come «autodisciplina», come «scuola severa» dunque; si ravvisa in tali analogie una relazione con la «legge morale che non promette future salvezze, ma che offre una dura e fatale virtù a chi si sottopone ad essa» di cui parlava Jesi, con il pavesiano Mito del Dovere. L’anarchia, in un senso quasi monastico, è dunque vissuta da Pietro come «semplicemente una regola di vita, naturale come il respiro»;¹²⁵ e il racconto di Lisetta diventa allora il diario in cui di tanto in tanto sfoga le aspirazioni piccolo borghesi di una vita normale, soprattutto durante un viaggio in Spagna che non è vacanza ma soccorso a un altro militante anarchico:

¹²² G. BORGHELLO, *Ipotesi per una letteratura politica*, cit., p.178.

¹²³ C. CASTELLANETA, *La paloma*, cit., p.25.

¹²⁴ *Ivi*, p.26.

¹²⁵ *Ivi*, p.88.

a volte sono tentata di ribellarmi, [...] probabilmente è l'amarezza di verificare questa diversità tra noi e il resto del mondo, bisognerebbe essere eroi per sopportarla con la fierezza necessaria, [...] e vorrei dirgli basta, arrendiamoci, vorrei che fossimo al mare con Luisella come tante famiglie operaie, e non pensare ad altro che a riposare, prendere il sole, mangiare un gelato sulla passeggiata a mare, [...] distrarci per un po' di giorni da questa ossessione di dover cambiare il mondo, lasciarci vivere semplicemente, so bene che Pietro mi guarderebbe sbalordito visto che per lui non c'è vita più semplice e degna di questa [...].¹²⁶

Ma il fine un progetto rivoluzionario che comporti una concezione morale quasi socratica, per cui il bene si impone là dove lo si conosce («è tempo di mutare, e non mutare con gli attentati come vorrebbero alcuni ma con il semplice contagio dell'Idea, perché la verità è il solo strumento rivoluzionario»),¹²⁷ non può che essere il sacrificio in senso jesiano; e non mancano neanche alla comunità anarchica, in questo senso, eroi fondativi tramandati da un'epica, modelli mitologici da seguire la cui morte sacrificale sia produttrice di senso per la lotta vissuta come dura disciplina esistenziale:

Pietro racconta di Sacco e Vanzetti [...], e come l'Idea per affermarsi abbia bisogno qualche volta anche di questo, di sangue innocente, perché tutto ciò che accade ha un senso, egli diceva, che adesso mi pigliasse un colpo, siamo noi altri che non sappiamo vederlo ma c'è un senso, ci dev'essere un senso, altrimenti tutto sarebbe assurdo, follia nell'ordine delle cose, invece la follia è solo nelle leggi, anche se certi compagni, dice, pensano che il mondo sia caos, e tutto sia insensato, frutto del momento.¹²⁸

La seduzione del sacrificio è più forte là dove si materializza l'epifania della rivolta: durante una manifestazione che si trasforma in scontro violento tra gli studenti – guardati con sospetto dagli anarchici – e le forze dell'ordine, la tentazione di votarsi al martirio è forte, e «se Pietro non dovesse riprendere servizio questa notte, se al pari di questi ragazzi non lo aspettasse il lavoro», racconta la moglie, «si getterebbe anche lui allo sbaraglio, adesso che il nemico è qui di fronte, riconoscibile nel suo simbolo più odiato, la vita da buttare in un giorno, in un'ora, l'utopia che si fa carne e sangue, sangue che bagna il marciapiede». Ciò non gli impedisce in ogni caso di subire le violenze della polizia, che però sono appagamento parziale della sua ansia sacrificale: «Pietro si è preso sul groppone una scarica di randellate mentre ripiegavano verso via Durini, eppure sono questi istanti a

¹²⁶ *Ivi*, p.101.

¹²⁷ *Ivi*, p.50.

¹²⁸ *Ivi*, p.19.

ripagare di tutto, la volontà rinnovata di cambiare le cose, un'emozione che stringe la gola, tanto gli occhi sono già gonfi di lacrime». ¹²⁹ Ad accogliere questa attitudine alla morte in sacrificio vi è dunque il potere incarnato nel commissario Nicastro, *alter ego* di Calabresi, che rappresenta «il vero nemico di Pietro, l'uomo che condensa in sé tutti i mali della società borghese», un nemico «troppo grande [...], sterminato, senza confini». La vulnerabilità della disciplina rivoluzionaria al sistema di governo dei corpi è dunque data da una concezione della morte sacrificale come l'atto che fornisce un senso all'esistenza: «se sappiamo perché è vissuto l'anarchico Pietro sappiamo anche come è morto e perché è morto. La coerenza della sua terrena vicenda è saldata circolarmente», ¹³⁰ dice Borghello; ma il circolo non può che essere quello delle “grandi vittime” e dei “grandi sacrificatori”.

Si intravede però, nel romanzo di Castellaneta, un tentativo di problematizzare la questione, introducendo il tema della morte sacrificale come spreco, presente innanzitutto nelle discussioni che animano il circolo anarchico. Pietro, che afferma «non esiste vero rivoluzionario che non abbia conosciuto la prigione, e chi comanda non sbaglia mai: se ti lasciano libero è perché non gli fai paura», si sente rispondere con una battuta: «Be', questa sera preferirei tornare a casa, scherza l'Alfredo». ¹³¹ La sensazione dello spreco attanaglia in effetti il ferroviere, che la vede concretizzata da un lato nelle azioni troppo distruttive degli studenti, le quali tradiscono origini borghesi («vogliono troppe cose», ¹³² dice un anarchico in una riunione a Carrara, contestando il celebre motto di cui si appropriò Balestrini); da un altro, nelle bombe degli stessi anarchici. Anche questo disgusto per lo spreco gli deriva dalla disciplina del lavoro sulle rotaie; significativa, in questo senso, la scena dove la moglie racconta l'inquietudine di Pietro davanti a un film che narra la resistenza dei ferrovieri francesi, densa di attentati dinamitardi ai convogli dei nazisti: puro spreco di materiale, nell'ottica di Pietro che, con tale materiale, lavora ogni giorno. Al «piacere perverso di distruggere per il gusto di distruggere» egli contrappone dunque un'idea di futuro che prevede la costruzione, l'edificazione della società dell'uomo nuovo anche a partire da basi concrete: «un binario resta un binario, roba che ti serve anche dopo, quando la rivoluzione è attuata, ci vogliono giornate di lavoro per rimettere in sesto un armamento, e se non capisci questo non sei un ferroviere, non sei un operaio: sei un borghese, e infatti fan presto loro, gli studenti, a gridare di rompere, spaccare, incendiare, perché non sanno cos'è la fatica delle mani». ¹³³

¹²⁹ *Ivi*, pp.169-170.

¹³⁰ G. BORGHELLO, *Ipotesi per una letteratura politica*, cit., p.179.

¹³¹ C. CASTELLANETA, *La paloma*, cit., p. 145.

¹³² *Ivi*, p.149.

¹³³ *Ivi*, p.129.

Tali discorsi, senza dubbio, servono a Castellaneta per tratteggiare una rappresentazione degli anarchici che vada oltre il luogo comune, tutt'ora in perfetta salute, che li dipinge solo e unicamente come bombaroli. La tesi politica del libro è dunque, inserita nel suo contesto storico, un'accusa verso il castello inquisitorio e verso la criminalizzazione mediatica che portarono all'ingiusta carcerazione dell'anarchico Pietro Valpreda in seguito alla strage di Milano; in questo senso c'è un proposito contro-informativo assimilabile a quello di Balestrini. Ma una conseguenza più indiretta e simbolicamente pregnante di questa concezione della distruzione e della morte sacrificale come spreco è un passo verso la de-eroizzazione del martire, verso la consapevolezza che un rivoluzionario è più utile da vivo che da morto, soprattutto laddove la sua opposizione antagonistica si dispieghi come condotta individuale, come disciplina vissuta nella propria quotidianità. «Lui che si era votato a un destino oscuro, a una scuola di umiltà, non amerà ritrovarsi un eroe senza vita»,¹³⁴ conclude amaramente Lisetta dopo la morte di Pietro. Proprio questa militanza vissuta come tecnologia del sé è però strumento del governo dei corpi; e la dura legge che impone la morale del sacrificio a chi vi si sottopone non è altro che la conferma del fascino esercitato dai simboli del potere su chi vorrebbe combatterlo.

I funerali di Feltrinelli. Spezzare il circolo dei grandi sacrificatori e delle grandi vittime

Se la morte sacrificale di Pietro è direttamente rappresentata ne *La Paloma*,¹³⁵ ne *L'editore* rimane solo il corpo morto di Feltrinelli, al centro di due scene dialoganti che aprono e chiudono il romanzo – e il film, nelle idee degli sceneggiatori: quella dell'autopsia e quella del funerale. Il funerale del rivoluzionario-martire è d'altronde un *tòpos* delle rappresentazioni mitopoietiche della cultura della sinistra, che proprio con questa celebrazione estremamente retorica del sacrificio della vita – si pensi ancora a “Che” Guevara e al comunicato delle BR per la morte di Mara Cagol – giunge a sfiorare i confini di una *religio mortis* che la assimila pericolosamente alla cultura di estrema destra fondata in buona parte su quel “mito dei caduti” in cui, secondo lo storico George L. Mosse, il nazionalismo tra le due guerre mondiali trovò feconda incubazione.¹³⁶

¹³⁴ *Ivi*, p.201.

¹³⁵ *Ivi*, p.200.

¹³⁶ Cfr. GEORGE L. MOSSE, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Bari, Laterza, 2007. Interessante notare come, ancora nel 2018, in occasione delle elezioni politiche del 4 marzo, il candidato premier del partito apertamente neofascista Casapound in uno spot elettorale si facesse ritrarre mentre passeggiava sui gradini del Sacrario militare di Redipuglia.

Quello del funerale è peraltro un tema già esplorato da Balestrini, molti anni prima de *L'editore*: nella raccolta *Ma noi facciamone un'altra* (1968) troviamo infatti una poesia intitolata *I funerali di Togliatti*. Come ha notato Walter Siti, nel componimento – uno dei più chiari esempi del *cut-up* balestriniano, con frasi troncate e un «automatismo della metrica» che mira a calcare sulla dimensione visuale di una poesia difficilmente leggibile – il funerale è rappresentato da un'«angolazione narrativa decisamente metonimica, anzi direi *esasperatamente metonimica*. Di tutti i funerali di Togliatti», dice il critico, «non si racconta che un particolare estremamente secondario: una corona (o più corone, vedremo) di fiori che presumibilmente accompagna il corteo funebre».¹³⁷ Per di più, a fronte di un utilizzo di sostantivi generici e ripetitivi, vi è una netta preminenza degli aggettivi, volti a far emergere dal testo il colore rosso dei fiori: «con venature rosse e pun / lungo le venature e porporino al rov / la sezione punteggiata è coperta di / colore cremisi bronzato del rovescio»¹³⁸ l'*incipit* (che costituisce un modulo ripetuto in tutti i 75 versi).

Tutto il testo, sottolinea Siti, sembra dunque «ritrarsi di fronte a un'unica grande metafora che esiste in esso: il rosso dei fiori come simbolo della fede comunista. Il colore rosso è assolutamente dominante nel testo: si presenta 63 volte contro 2 ricorrenze di altri colori. Si presenta in moltissime sfumature diverse: *rosato, roseo, rosa, rossastro, rosso, porpora, porporino, purpureo, scarlatto, vermiglio, cremisi, castano*», pur nella «confusione tra varianti e sinonimi» e nel «disordine delle frequenze (che vanno dalle 9 volte di “vermiglio” all'evento isolato di “scarlatto”)».¹³⁹ Difficile dunque, a prima vista, inserire questo componimento nel novero delle rappresentazioni del funerale del martire della Rivoluzione. Siti prova a darne invece un'interpretazione come manifesto di poetica, sottolineando «la nitidezza intimidatoria e un po' provocatoria del titolo: esso parla di un *capo politico* proprio mentre il testo rifiuta l'individualità e l'impegno. Anzi, qui forse Togliatti è simbolo di vent'anni di politica culturale del PCI, caratterizzati dall' “impegno” e dal neorealismo: quindi il testo racconta i funerali di Togliatti anche in altro modo che descrivendone le corone. Funerali come fine delle illusioni narrative», conclude il critico.

Colpisce allora che la preminenza del rosso permetta di instaurare, assolutamente *ex post*, un dialogo tra la poesia di Balestrini e un'opera visuale che ne condivide il titolo ma che se ne distacca totalmente in quanto a poetica: *I funerali di Togliatti* (1972, fig.16) di Renato Guttuso, intellettuale organico al PCI ed esponente di una pittura neorealista di matrice socialista.¹⁴⁰ Nel dipinto,

¹³⁷ W. SITI, *Il realismo dell'avanguardia*, cit., p.34.

¹³⁸ N. BALESTRINI, *I funerali di Togliatti*, in ID., *Come si agisce ed altri procedimenti*, cit., pp.275-278, p.275.

¹³⁹ W. SITI, *Il realismo dell'avanguardia*, cit., p.45.

¹⁴⁰ Il rilievo delle consonanze tra la poesia di Balestrini e il dipinto di Guttuso è frutto di un proficuo confronto con la prof.ssa Ada Tosatti, che desidero ringraziare.

un'anacronistica schiera di personaggi iconici del *pantheon* comunista (tra cui persone già morte all'epoca come Antonio Gramsci o distanti geograficamente come Angela Davis) rende omaggio alla salma di Palmiro Togliatti circondata di fiori: questi sono l'unico elemento colorato in mezzo al bianco e nero dominante, insieme al tramonto che si staglia sullo sfondo e alle bandiere che affollano il quadro – tutti elementi in cui il colore prevalente è il rosso. Non si tratta di stabilire in questa sede un rapporto di filiazione tra il quadro di Guttuso e la poesia di Balestrini – «testo che c'è da scommettere», proprio per i contrasti di poetica tra neorealisti e neoavanguardisti, «non potesse granché piacere né a Guttuso né a Lukács»,¹⁴¹ nota Andrea Cortellessa –, ma di evidenziare alcuni stilemi comuni alle due opere e dunque assumibili, proprio per la distanza tra le due, come topici e inevitabili nella rappresentazione del funerale in seno all'ambiente culturale comunista.¹⁴² Se nella poesia infatti, per dirlo con Siti, «il rapporto stesso tra due frasi contigue è reso problematico dalla loro distanza semantica» che «in Balestrini ben presto [...] diventa invalicabile»,¹⁴³ dobbiamo allora pensare, con Tosatti, a un'«*objectivisation* de la matière textuelle», che «provoque un effet de distanciation, au sens brechtien du terme, par rapport au récit»,¹⁴⁴ come accade ne *La violenza illustrata*. Distanziandoci, allora, fino a non poter più leggere le parole, vediamo che la poesia condivide con il quadro un effetto visivo d'insieme – e già abbiamo accennato alle influenze dell'attività visuale di Balestrini sui suoi testi: se potessimo colorare di rosso tutti i 63 sinonimi che si riferiscono a questo colore, allontanando lo sguardo otterremmo il medesimo quadro di macchie rosse che si stagliano sul bianco e nero, come le bandiere sulla folla di Guttuso. Se il rosso è «simbolo della fede comunista», pertanto, ne consegue che il funerale – ed è questo che ci interessa evidenziare accostando due opere tanto incompatibili – diventa in entrambi i casi professione di tale fede: un atto religioso rituale in cui una comunità ritrova se stessa coesa e unita nel medesimo orizzonte di senso.

Questo è il significato che la scena del funerale (sempre dallo spiccato aspetto visuale, poiché di scena di un film si tratta) ha mantenuto ne *L'editore*, contrapponendosi nettamente a quella iniziale dell'esame autoptico. Il percorso filmico che conduce dall'autopsia al funerale è peraltro esplicito

¹⁴¹ A. CORTELLESA, *Nanni Balestrini. Carbonia*, in «Doppiozero», 15 gennaio 2014, <<http://www.doppiozero.com/materiali/parole/nanni-balestrini-carbonia>> (9 giugno 2018).

¹⁴² Vanno citate, nell'ambito di questa topica, almeno altre due opere, pur di autori con diverse intenzioni politiche e un *background* molto differente dal punto di vista artistico: *I funerali dell'anarchico Galli* (1911) di Carlo Carrà (in cui il colore prevalente è sempre il rosso) e *I funerali dell'anarchico Pinelli* (1972) di Enrico Baj. Si potrebbe poi aggiungere anche *Comizio* (1950) di Giulio Turcato (1912-1995), che pur non rappresentando un funerale sfrutta, nel contesto di una poetica astrattista e informale, l'effetto visivo dell'affollamento di bandiere rosse (fig.17, da cui infatti Guttuso prenderà spunto per i suoi *Funerali di Togliatti*).

¹⁴³ W. SITI, *Il realismo dell'avanguardia*, cit., p.35.

¹⁴⁴ A. TOSATTI, *Fragments d'un discours politique*, cit., p.212.

nelle intenzioni degli sceneggiatori sin dall'inizio: la «scena finale [...] è quella del funerale dove si ritrovano tutti insieme con tantissimi altri perché lì questa storia finisce e lì comincia un'altra storia che non sarà più quella di prima e i funerali saranno per tutti in modo diverso ma per tutti saranno la fine di una storia e l'inizio di un'altra storia che sarà per tutti da lì in poi una storia diversa».¹⁴⁵ Il film dunque, che dovrebbe raccontare il mutamento della comunità antagonista avvenuto dopo la morte di Feltrinelli, non sarà altro che «una serie di vicende che poi si scioglieranno tutte nella scena finale del funerale dell'editore».¹⁴⁶ Questa viene rappresentata attraverso il linguaggio della cronaca giornalistica, tutta focalizzata sul vasto dispiegamento di forze dell'ordine atto a reprimere prevedibili tumulti in un evento così importante per la collettività, intorno a una morte così misteriosa; e, ancora una volta, con una forte attenzione alle tinte (poiché pur sempre di una scena di un film si tratta): «davanti alle rosse mura dei mattoni il verde schieramento compatto delle forze dell'ordine tutto perché si sta seppellendo un cadavere, quello dell'editore»,¹⁴⁷ «il cielo era di un azzurro terso o ogni tanto si levava il ronzio dell'elicottero dei carabinieri che per tutta la mattinata e per buona parte del pomeriggio ha sorvolato la zona»,¹⁴⁸ dicono i giornali, cercando in qualche modo di sminuire il significato del rituale e calcando l'attenzione sull'occhio vigile del potere che contiene l'espressione di fede del collettivo.

A prevalere, nonostante il tentativo di ridicolizzazione operato dai cronisti quando parlano della comunità accorsa a celebrare Feltrinelli («gruppetti di estremisti»,¹⁴⁹ «cinque o seimila barbe e capelli lunghi blue jeans e tascapane»¹⁵⁰) è il forte contenuto politico e rituale insieme della scena, costellata di simboli della fede comunista – che equivalgono o si identificano con le bandiere rosse della poesia e del quadro di Guttuso –, slogan, canti, pugni chiusi alzati, personaggi iconici materializzati nella loro evocazione a voce alta:

con il pugno levato venivano le prime note di inni e mentre qualcuno scandiva slogan come compagno sarai vendicato e borghesia assassina [...] si sono alzati pugni chiusi una selva di braccia ancora una volta si sono levati canti rivoluzionari e sono stati scanditi in coro i nomi di Marx Lenin e Mao Tze Tung l'editore è stato assassinato borghesia assassina ha gridato qualcuno [...]

¹⁴⁵ N. BALESTRINI, *L'editore*, cit., p.272.

¹⁴⁶ *Ivi*, pp.284-285.

¹⁴⁷ *Ivi*, p.323.

¹⁴⁸ *Ivi*, p.324.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ *Ivi*, p.325.

[...] è stata posta la bara che all'ultimo momento è stata ricoperta con una bandiera rossa molti hanno anche gettato fiori¹⁵¹

si sono levate le prime grida i primi canti / hanno cominciato a cantare quando il feretro [...] ha lasciato l'androne nel quale era rimasto dalle otto del mattino coperto di felci e di rose [...] cantavano a mezza voce un coro triste e sommesso nel quale a stento si distinguevano le esortazioni alla lotta dell'Internazionale

le canzoni della rivoluzione gli slogan della condanna e dell'ira gli impegni e i giuramenti di vendetta [...]

d'improvviso però il coro si è alzato di tono le voci si sono fatte rabbiose le mani chiuse a pugno sono diventate una selva e hanno cominciato a sventolare le bandiere rosse compagno sei stato assassinato compagno sarai vendicato e altre grida di rabbia

«Parole dure che risuonavano assurde nel pomeriggio di sole fra le tombe monumentali»,¹⁵² commenta la stampa, che tenta di scindere il contenuto politico dal significato rituale. E allora questo carattere sacrale del funerale del militante, raccontato con il procedimento ripetitivo di *ralenti* già sperimentato da Balestrini ne *La violenza illustrata*, è sottolineato dall'autore tramite l'inserimento di tali simboli in una sfera semantica esplicitamente religiosa: «continuava il pellegrinaggio davanti alla bara una sfilata lenta continua qualcuno toccava il feretro qualcuno alzava il pugno e qualcuno si faceva il segno della croce». ¹⁵³

L'abilità di Balestrini, in questa scena, risiede nella capacità di far filtrare le proprie tesi anche dalle parole ostili dei giornali borghesi. Da una parte, l'assenza degli operai, risaltata polemicamente dai giornalisti («gli studenti sono accorsi numerosi [...] ma di operai non crediamo di averne visto neppure uno [...] hanno capito come l'occasione fosse ben strana per una loro partecipazione») non fa che ribadire il significato transizionale del rito (l'emergere di nuovi paradigmi nella lotta al capitalismo); dall'altra, il tentativo di restituire una narrazione pateticamente intimistica e apolitica del funerale fornisce la chiave di lettura dell'intera sequenza: «restituito nella morte alla sua dimensione ma ad essa conteso fino all'ultimo istante dai compagni che giurano di vendicarlo l'editore è scomparso nel pomeriggio di oggi personaggio emblematico di un tempo inquieto e

¹⁵¹ *Ivi*, p.324.

¹⁵² *Ivi*, p.325.

¹⁵³ *Ibidem*.

confuso nel suo nome saranno forse commesse altre violenze ma oggi mentre la folla cantava bandiera rossa qualcuno ha certo pianto per lui».¹⁵⁴

La chiave risiede proprio in quella “contesa”. Si stabilisce così una corrispondenza, meglio, un contrasto dialettico tra l’esame autoptico e il funerale: sul corpo di Feltrinelli si svolge una vera e propria battaglia che è lotta per la memoria e la sopravvivenza in essa del movimento, in cui i reduci intendono strappare il corpo del militante-martire all’appropriazione del potere (compiuta attraverso lo sguardo clinico dell’autopsia), per restituirlo alla collettività antagonista. Remo Ceserani ha descritto questo svolgimento del *plot* cinematografico come il passaggio «da un momento di “anatomia” severa, fredda, conoscitiva, a un momento di celebrazione rituale pietosa, commossa, retorica», sino alla scena finale dove si fa strada la verità detenuta dal collettivo in rivolta, «un ultimo momento rapido, nuovamente freddo, referenziale, con la soluzione, come in un poliziesco, dell’intrigo»;¹⁵⁵ ma non si tratta solo di questo. Per dirlo con Furio Jesi, invece, «è davvero un problema di demitologizzazione. Si tratta di trovare scampo dal vicolo chiuso dei grandi sacrificatori o delle grandi vittime».¹⁵⁶ *L’editore* è dunque forse il romanzo più rilevante della mitopoiesi politica di Balestrini, in quanto chiude a livello narrativo il processo rituale il cui racconto fu inaugurato da *Vogliamo tutto*, e fornisce un senso finale a tutta la trilogia de *La Grande Rivolta*: per quanto gli eventi narrati siano collocati cronologicamente tra gli altri due romanzi, è il tema sacrificale che completa il cerchio e dà un significato all’insieme.

Tuttavia, esso si trova in bilico sul significato anfibologico del sacrificio: rituale propizio al ripristino ciclico dello *status quo* e, in ottica funzionalista, alla conservazione della struttura sociale, conferma di forza dei simboli fascinatori del potere, o appropriazione da parte della comunità antagonista, sua apoteosi e momento fondazionale e aggregante in cui la collettività in lotta si riconosce in quanto tale? Questa ambivalenza si iscrive in quella più generale sulla quale si fonda la comunità, come ha ben evidenziato Roberto Esposito: «ciò che ciascuno teme, nel *munus* “ospitale” e insieme “ostile” [...] è la perdita violenta dei confini che, conferendogli identità, gli assicurano la sussistenza. Bisogna tenere sempre presente questo doppio volto della *communitas*: essa è contemporaneamente la più adeguata, anzi l’unica, dimensione dell’animale “uomo”, ma anche la sua deriva potenzialmente dissolutiva».¹⁵⁷ Il sacrificio umano come fondazione della comunità che si separa dalla struttura sociale, quale aspira a essere quello di Feltrinelli nel romanzo di Balestrini, rimane pertanto sempre in bilico tra aggregazione e dissoluzione, ossia tra nascita e morte, tra essere

¹⁵⁴ *Ivi*, p.326.

¹⁵⁵ R. CESERANI in *Antologia critica*, in N. BALESTRINI, *La Grande Rivolta*, cit., p.353.

¹⁵⁶ F. JESI, *Spartakus*, cit., p.53.

¹⁵⁷ R. ESPOSITO, *Introduzione* a ID., *Communitas*, cit., p.XVIII.

e non essere. Si tratta di quella stessa «dialettica di perdita e di ritrovamento, di alienazione e di riappropriazione, di fuga e di ritorno che», secondo Esposito, «lega tutte le *filosofie* della comunità a una mitologia dell'origine», e dunque a una fondazione identitaria collocata in un passato mitologizzato: «se la comunità ci è appartenuta come la nostra radice più propria, possiamo – e anzi dobbiamo – ritrovarla, o riprodurla, secondo la sua essenza originaria».¹⁵⁸ Vediamo bene, da simili parole, le derive identitarie che può assumere l'idea di un sacrificio umano come fondazione di una collettività, anche antagonista.

Tale ambiguità originaria su cui si fonda il concetto stesso di comunità troverebbe una descrizione soddisfacente, a parere di Esposito, nell'antropologia filosofica di Georges Bataille, per cui «il dono per eccellenza», il *munus* che viene messo in comune, «risulta quello della vita. Dell'abbandono di ciascuna identità non a un'identità comune, ma a una comune assenza di identità».¹⁵⁹ Secondo il filosofo francese, infatti, «l'uomo viene al mondo ritagliando la propria identità nella continuità del non essere da cui scaturisce. La sua vita, in altre parole, coincide con i limiti che lo separano dagli altri facendone quello specifico essere che è. Perciò egli è costretto a difenderli per garantire la propria sopravvivenza», lottando per non dissolversi nell'indifferenziato della *communitas*. Bataille aggiunge che «questo istinto di conservazione, tuttavia, non esaurisce la sua esperienza – anzi ne costituisce il vettore meno intenso perché puramente biologico: cui si intreccia una pulsione tutt'affatto contraria che, senza annullare la prima, le si oppone sordamente»; si verifica così

la paradossale situazione che l'individuo desidera quel che teme – appunto perdere i limiti che lo “fanno” essere – mosso da una invincibile nostalgia per il suo stato precedente, e successivo, di non-essere-individuale. Da qui una situazione di perenne contraddizione tra desiderio e vita. La vita in ultima analisi non è che desiderio (di comunità), ma il desiderio (di comunità) si configura necessariamente come negazione della vita.¹⁶⁰

Se per Bataille, dunque, «è la morte, non la vita, a stringerci in un orizzonte comune», poiché «la morte è la nostra *comune* impossibilità di essere ciò che ci sforziamo di restare – individui isolati», la «zona-limite di cui non si può fare esperienza senza perdersi» è costituita da un *cum* che possiamo identificare, incrociando Jesi, Esposito e il filosofo francese, con i momenti epifanici in cui vita e morte, tempo della storia e tempo del mito, essere e non essere si incontrano; ossia con «quei brevi istanti – il riso, il sesso, il sangue» – la rivolta, la festa, aggiungiamo – «in cui la nostra esistenza

¹⁵⁸ *Ivi*, p. XXIX.

¹⁵⁹ R. ESPOSITO, *Communitas*, cit., p. 143.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 138.

tocca insieme il suo apice e il suo precipizio. Fuoriesce da sé». ¹⁶¹ Ritroviamo pertanto in Bataille, con altre parole, la descrizione dell'epifania della rivolta come momento supremo in cui la comunità si svela a sé stessa, sul limitare della morte e del tempo del mito; ma, come abbiamo visto, il fatto che il sacrificio del militante segua a questa fulminea autocoscienza costitutiva della comunità è problematico per la sopravvivenza della comunità stessa. La differenza cruciale con la concezione jesiana delle morti di Luxemburg e Liebknecht e con la rappresentazione di Feltrinelli in Balestrini risiede nel fatto che il sacrificio, per Bataille, non è «il necessario ponte che conduce a un accrescimento materiale o spirituale, a una qualsiasi redenzione», come nell'ottica di un percorso dialettico rivoluzionario; «ma la “gioiosa” condizione di stare a contatto con la morte». ¹⁶²

In ogni caso, l'intenzione del poeta milanese è cristallina: nel contrapporre la scena del funerale a quella dell'autopsia egli vuole mettere in scena il processo mediante il quale la comunità strappa il corpo di Feltrinelli allo sguardo clinico e lo consacra trasformandolo in *exemplum*, in storia di cui usufruire nelle lotte future anche attraverso le narrazioni come il film che gli sceneggiatori intendono scrivere. In questo senso, Balestrini sembra prendere alla lettera le parole di Jesi: che assumere dal mito una “giusta distanza”, per cui i simboli di potere non esercitano più potere fascinatorio causando la necessità di contrapporvi vittime eroiche (e vengono non inglobati ma distrutti), è lo scopo della demitologizzazione da auspicarsi in seno ai movimenti anticapitalisti: «il sacrificio del rivoltoso non sarà più tale, il circolo vittima-sacrificatore verrà spezzato, se il tempo della scrittura, non più delimitabile nello spazio di morte [...] consisterà precisamente nel vivere quella morte». ¹⁶³

Se leggiamo però il sacrificio nel quadro interpretativo fornito da Agamben, ossia come dispositivo di soggettivazione, ci rendiamo conto la questione rimane molto più ambigua. Se questo dispositivo religioso consacra per mezzo di un procedimento di separazione, infatti, contrastarlo non significa contrapporgli una consacrazione uguale e contraria, ma mettere in atto una strategia differente: secondo il filosofo, «ciò che è stato ritualmente separato, può essere restituito dal rito alla sfera profana. La profanazione» diventa dunque «il controdispositivo che restituisce all'uso comune ciò che il sacrificio aveva separato e diviso». ¹⁶⁴ L'insistenza di Balestrini sui caratteri rituali e, in senso lato, religiosi del funerale dell'editore non permette però di leggere la scena come profanazione, tutt'altro: il sacrificio diventa davvero un dispositivo di soggettivazione che, al pari delle tecnologie del sé che indirizzano l'agire militante dell'anarchico Pietro di Castellaneta, plasmano la soggettività del militante e lo distaccano pertanto da una dimensione collettiva liminale, attraverso un processo di

¹⁶¹ *Ivi*, p.139.

¹⁶² *Ivi*, p.145.

¹⁶³ A. CAVALLETTI, *Leggere “Spartakus”*, cit., p.XXIV.

¹⁶⁴ G. AGAMBEN, *Che cos'è un dispositivo?*, cit., p.28.

individualizzazione che ne fa un corpo docile disponibile alla presa di un potere – la stessa denunciata da Basaglia sul corpo morto di Guevara. Inoltre, secondo questa lettura, il funerale è un rito fortemente identitario, attraverso il quale la collettività si rinserra entro i propri confini, come evidente nel colpo d'occhio degli opposti schieramenti separati di forze dell'ordine e militanti: così la *communitas* perde la sua tendenza a coincidere con una dimensione universale per costituirsi come nuova struttura, peraltro iniziatica e settaria. Il rito funerario traccia questo cerchio di appartenenza, e demanda la narrazione della vita e della morte del militante alla memoria più che alla storia; e come ha sottolineato Giglioli, «rispetto alla storia, la memoria è soggettiva, intima, vissuta, non negoziabile, autentica se non vera a prescindere: assoluta proprio perché relativa. Configura un rapporto col passato di tipo inevitabilmente proprietario: il mio, il nostro passato. La memoria non si scrive senza pronomi e aggettivi personali».¹⁶⁵

Ma, in ogni caso, il funerale è davvero un rito fondativo di questa collettività, di questo “noi”? L'ultima scena in realtà si svolge nel segno della dissoluzione, più che del compattamento, sia nel macrocosmo del movimento che nel microcosmo dei rapporti umani: «sono tutti lì insieme per l'ultima volta per qualcosa che avevano in comune e che non c'è più sono lì tutti al funerale dell'editore e si consumano tutte le storie si consuma la rottura tra la giornalista e il biondo che mi sembra già chiara e scontata e che s'intreccia con la sua scelta politica che lo porterà alla lotta armata», dicono gli sceneggiatori. La rottura della coppia fornisce inoltre il senso all'intera narrazione, e non permette di leggerla se non come la storia di una diaspora: «la storia tra lui e lei che è un po' la storia centrale di tutta questa storia il loro rapporto andato in crisi e che potrebbe anche quella finire lì mentre c'è tutta questa confusione al funerale [...] che è una scena importante perché è quella che simbolicamente spiega tutto». Una rottura che si ritrova speculare tra personaggi e sceneggiatori, e si collega all'impossibilità di comunicazione provata nel carcere dal protagonista de *Gli invisibili*, nella scena in cui il colloquio tra Sergio e China è impossibilitata dalla rottura dell'interfono: «l'unica volta che mi sono sforzata di tentare di parlarti tu leggevi i giornali»,¹⁶⁶ dice lei a lui ne *L'editore*. Nel solco del romanzesco, l'impossibilità del rapporto di coppia si riflette nella sfiducia nei confronti dell'aggregazione umana emancipatrice.

Se nell'ambito di una simbologia della rivolta in chiave jesiana, dunque, la celebrazione del sacrificio di Feltrinelli rischia di essere, al pari di quelli di quello di Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht, conferma della fascinazione subita dagli insorti nei riguardi dei simboli del potere, rimane però da verificare la consistenza della mitopoiesi nelle sue dinamiche più superficiali di enunciazione; cioè come discorso di una verità che lotta per emergere (un altro senso della contesa

¹⁶⁵ D. GIGLIOLI, *Critica della vittima*, cit., p.16.

¹⁶⁶ N. BALESTRINI, *L'editore*, p.327.

sul cadavere dell'editore), come contro-informazione e contro-storia del movimento da tramandare alle generazioni successive.

La partita sul corpo dell'editore. Complotto e privazione di agency

Dal punto di vista simbolico, inserita in una lettura della rivolta come processo rituale, la trilogia di Balestrini rimane dunque in un'ambiguità che potrebbe concorrere alla fondazione di un *pattern* narrativo ineludibile e favorevole alla struttura sociale: quello della rivolta come rituale tripartito che si conclude inevitabilmente con la morte sacrificale del militante e dunque con il ripristino del tempo storico della produzione (con la "fine della festa" e la conservazione di uno *status quo* mutato per adattarsi alle spinte di cambiamento). Essa, però, centra nettamente il segno nella lotta per la memoria storica del movimento, nell'edificazione di quella contro-storia epica di cui Balestrini è stato il maggior interprete nel secondo Novecento. Se «la morte di Giangiacomo Feltrinelli non è un romanzo. È una resa dei conti»,¹⁶⁷ come scrive Aldo Nove, curatore de *La Grande Rivolta*, la lotta si svolge tutta nel campo del significato da attribuire a questa morte, ridotta a narrazione; e per estensione a tutta la storia del movimento, a tutte le storie individuali dei militanti:

questa morte la storia di quella morte dovrebbe diventare una storia che racconta altre storie la storia del personaggio la nostra storia e la storia di tanta altra gente la storia di quegli anni così lontani ma anche così vicini perché ancora oggi noi siamo fatti tutti di quegli anni di quella storia e perciò in quella storia c'è anche la storia di questi anni ma è una storia che racconta così tante storie che non si potrà scrivere mai a noi basterebbe poterne ritagliare un pezzetto che riesca a dare almeno il senso un po' di quella storia¹⁶⁸

È in questo campo che si svolge la battaglia per la sopravvivenza mitopoietica del movimento: una battaglia, peraltro, interna in realtà al movimento stesso, che vede opporsi, sul cadavere dell'editore, paradigma eroico e paradigma vittimario. La soggettività prodotta dal dispositivo sacrificale è infatti quella della vittima: se il militante deve praticare il sacrificio di sé per potere assumere questa qualifica soggettiva, egli non può che costituirsi come vittima. Ma la vittima è altresì una delle maggiori realizzazioni del procedimento di individualizzazione che va di pari passo con il dispositivo sacrificale, poiché, afferma Giglioli, «nel suo porsi come identità indiscussa, assoluta, nel suo ridurre l'essere a una proprietà che nessuno può disputarle, realizza parodicamente la promessa impossibile

¹⁶⁷ A. NOVE, in *Antologia critica*, in N. BALESTRINI, *La Grande Rivolta*, cit., p.355.

¹⁶⁸ N. BALESTRINI, *L'editore*, cit., p.307.

dell'individualismo proprietario». ¹⁶⁹ Dipingere Feltrinelli come vittima di trame oscure del potere, come avallato dalle grida di rabbia al funerale, non fa altro che investire il potere stesso di un'aura di impenetrabilità e, in ultima analisi, di invincibilità: l'effetto della trasformazione del militante in vittima è quello, del tutto funzionale al potere costituito, di svalutare totalmente l'*agency* politica nel suo complesso. Traiamo questa conclusione da una trilogia di saggi che recentemente il critico Daniele Giglioli ha dedicato proprio ai temi del trauma e del paradigma vittimario (strabordanti nella narrativa del nuovo millennio), che sono tra i sintomi più evidenti dello svuotamento di ogni potenzialità di azione politica. «Da quando i grandi racconti dell'emancipazione individuale e collettiva sono entrati in crisi», dice il critico, «singoli e gruppi, ceti e nazioni, pretendiamo tutti non di avere ma di *essere* qualcosa in quanto vittime di qualcuno». ¹⁷⁰ L'adozione di un paradigma vittimario da parte degli stessi movimenti progressisti certifica pertanto l'inattuabilità di quel progetto mitopoietico emancipatore che sopravviveva ancora nell'orizzonte di Furio Jesi.

La celebrazione della vittima è sempre *religio mortis*; e a questo rimane confinato il romanzo di Balestrini nella scena del funerale, soprattutto dal momento che le grida rabbiose dei militanti accorsi contribuiscono a dipingere Feltrinelli come vittima di una trama occulta. Nel paradigma della vittima infatti «non è mai il vivo che prevale sul morto, ma piuttosto il morto che afferra il vivo, lo sovrasta, lo soggioga per il fatto di aver avuto accesso allo statuto di cosa, al carisma dell'insensibile, al sex appeal dell'inorganico»; ¹⁷¹ e la tradizione, in ambienti antagonisti, «del culto dei caduti, dei propri caduti, celebrati in anniversari, decennali, ventennali, collante identitario rivendicato anche da nuove generazioni di militanti che se ne servono talvolta per accusare di tradimento i compagni dei caduti stessi», per Giglioli non è altro che la spia di una «trasmissione di un'identità vittimaria che trascende perfino i corpi fisici di coloro che a rigore dovrebbero essere i legittimi depositari della memoria» (fig.18). ¹⁷² Invece, riprendendo, la teoria jesiana dei «grandi sacrificatori» e delle «grandi vittime», il critico sostiene che «rifiutandosi di vedere nel mito un archetipo – inizio genotipo, ur-fenomeno – identificato da Jesi con il non umano e dunque con la morte», è «possibile comprendere come l'umanità si serva della mitologia per tracciare un cerchio contro la morte, e meglio ancora per vedere se stessa come quel cerchio attorno al quale preme sempre la morte». «Non il morto che afferra il vivo», dunque, «non una potenza sovraumana che aduggia il mondo umano; ma nemmeno una mera riduzione della mitologia a ideologia. [...] Risposta, non reazione. Azione, non lamento di vittima». ¹⁷³

¹⁶⁹ D. GIGLIOLI, *Critica della vittima*, cit., p.10.

¹⁷⁰ D. GIGLIOLI, *Senza trauma*, cit., p.61.

¹⁷¹ *Ivi*, p.37.

¹⁷² D. GIGLIOLI, *Critica della vittima*, cit., p.72.

¹⁷³ ID., *Senza trauma*, cit., p.97.

Questo cerchio umano contro la morte è costituito dai personaggi-sceneggiatori; e non nel funerale stesso, ma nel «tempo della scrittura», nella storia che essi vogliono raccontare con il film, che consiste «precisamente nel vivere quella morte», risiede il tentativo di scardinare dall'interno l'ideologia sacrificale e vittimaria. All'esterno di questo cerchio, nei nefasti anni Ottanta (gli «anni di merda» della *Signorina Richmond*), tutto intorno preme la morte e il suo culto delle vittime cadute.

Gli anni in cui il poeta milanese scrive *L'editore* – anni del “riflusso” che ha seppellito ideologie e relative narrazioni teleologiche – sono infatti decisivi in questo senso. Un nodo cruciale della narrazione pubblica degli “anni di piombo” – sin da questa stessa definizione – è in effetti l'assoluta preminenza delle vittime, soli soggetti cui, nel discorso pubblico, è riconosciuto il pieno diritto a una presa di parola per raccontare la propria versione dei fatti. Il romanzo di Balestrini, scritto alla fine degli anni Ottanta, si innesta dunque nel fervore magmatico di questa lotta per la memoria pubblica, rivendicando una potenzialità “eroica” dell'agire politico di quegli anni, di contro a ogni narrazione che vorrebbe ridurre ogni antagonismo a vuoto esercizio strumentale e, in fin dei conti, al controllo di un potere occulto, a un Grande Vecchio che ne tira i fili. La foto di Pedrizzetti, già nel 1977 testimonia di questa lotta affannosa per la svalutazione di ogni partecipazione attiva: la carica perturbante di Memeo con la pistola in pugno ci impone *a contrario* come una verità inappellabile che, parafrasando le già citate parole di Eco, il militante rivoluzionario nella sua individualità è accettabile nel discorso pubblico solo se rappresentato come vittima.

È in questo decennio, tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Novanta, che si producono gli immaginari italiani relativi alla vittima e alla svalutazione dell'*agency*. Cosa significa *agency*, in questo contesto? Giglioli suggerisce che “potenza” potrebbe esserne un'ottima traduzione: “potenza” nel senso di «poter essere diversi, un così che potrebbe anche non essere così».¹⁷⁴ Risulta evidente dunque come il discorso favorevole allo *status quo*, egemone nella narrazione pubblica di quegli anni, sia invece quello che affermi il contrario: “non potrebbe essere che così”. E il mito fondazionale della vittima costituisce il primo mattoncino per l'edificazione di questo discorso: «centrata sulla ripetizione del passato, la posizione vittimaria preclude ogni visione del futuro».¹⁷⁵ Se «la vittima è l'eroe del nostro tempo», al punto che «essere vittime dà prestigio, impone ascolto, promette e promuove riconoscimento, attiva un potente generatore di identità, diritto, autostima. Immunizza da ogni critica, garantisce innocenza al di là di ogni ragionevole dubbio»,¹⁷⁶ ci proponiamo di individuare proprio nella narrazione degli anni Settanta un acceleratore di vittimizzazione dell'immaginario, per lo meno in ambito italiano; ossia in quel momento in cui avviene un caso

¹⁷⁴ ID., *Critica della vittima*, cit., p.108.

¹⁷⁵ *Ivi*, pp.11-12.

¹⁷⁶ *Ivi*, p.9.

specifico nella complessiva «trasformazione dell'immaginario della vittima in *instrumentum regni*», accompagnato dallo «stigma di impotenza e irresponsabilità che esso incide sui dominati».¹⁷⁷

Una riflessione sul paradigma vittimario nella narrazione della storia italiana può e deve, a nostro parere, necessariamente partire dall'esempio de «gli anni '70 come anni di piombo». «E il femminismo? Era di piombo anche quello?», si chiede polemicamente il critico dando voce solo a una delle obiezioni possibili. Il caso emblematico rimane poi quello che abbiamo già citato: l'omicidio di Aldo Moro «come spartiacque epocale, incentrato su una figura di vittima incolpevole (lui che era un potente; ma non in modo innocente si diventa principe, come sapevano bene l'Amleto di Shakespeare e l'Adelchi di Manzoni), su un cadavere insepolto che a tutt'oggi impedirebbe all'Italia di diventare un paese normale [...]. E più in generale, quel mito eziologico di fondazione vittimaria delle nostre istituzioni».¹⁷⁸

A questo proposito, è molto interessante vedere come le parole di Giglioli trovino un esatto riscontro in quella che abbiamo definito la prima sistematizzazione mediatica della narrazione degli “anni di piombo”, vero e proprio mito fondativo: l'inchiesta di Sergio Zavoli, pensata come programma televisivo, *La notte della Repubblica*. Si prenda ad esempio la narrazione del controverso processo “7 aprile”, così come viene restituita dalla voce narrante del giornalista:

Del processo 7 aprile è stato detto tutto e il contrario di tutto [...]. Il bilancio è comunque doloroso se si tiene conto degli anni di carcere non di rado inflitti a cittadini in seguito dichiarati innocenti, o assolti per insufficienza di prove.

A spiegare il processo, però, ci sono fatti che non possono essere dimenticati. Nel clima molto inquietante del 1977 le istituzioni e il sistema politico si rivelano impreparati a fronteggiare la violenza delle Brigate rosse e delle altre centrali eversive; in frontiera, i giudici, con il fardello di dover capire ma anche di poter sbagliare.

Più soli di tutti e più indifesi rimarranno quanti sono diventati i “familiari delle vittime”, un'espressione che accompagnerà per anni e anni un'insopportabile sequela di uccisioni da una parte e persino di dimenticanze dall'altra.¹⁷⁹

La narrazione complessiva che ne emerge si articola intorno a tre componenti distinte: la magistratura (e dunque lo Stato), gli inquisiti (e dunque gli antagonisti nel complesso) e i familiari delle vittime. I giudici possono aver sbagliato, si dice, pur giustificati dal caos dei tempi; e i presunti carnefici possono aver subito degli abusi di potere. Ciò che però deve sovrastare queste controversie

¹⁷⁷ *Ivi*, pp.12-13.

¹⁷⁸ *Ivi*, p.23.

¹⁷⁹ S. ZAVOLI, *La notte della Repubblica. Seconda parte*, Roma, Editrice L'Unità, 1993, p.248.

secondarie, del tutto trascurabili, è la parola delle vittime, il cui contenuto di verità inoppugnabile deve oscurare ogni fazioso chiacchiericcio che si articoli intorno a quegli anni. Di più, nell'ottica di una "competizione vittimaria", queste vittime sono, se possibile, "più vittime" degli altri, perché colpite sia dai terroristi («uccisioni») che dai giudici («dimenticanze»). Ogni discorso in merito a quegli anni non può dunque in alcun modo soverchiare il contenuto di verità di quello delle vittime.

Un riscontro decisivo dell'efficacia di tale paradigma si trova nell'adozione della medesima strategia discorsiva da parte degli stessi movimenti antagonisti: come dice Giglioli, «l'innocenza schiacciata dalla storia [...] è un tema che percorre molta parte della ricostruzione retrospettiva operata da ex militanti degli anni '70 sulla vicenda loro e del loro paese. Alla metafora della "perdita dell'innocenza", impiegata a caldo a proposito [...] della bomba di piazza Fontana (come se storia e violenza fossero cominciate solo allora)» – evento decisivo nella parabola di Feltrinelli – «si sostituisce un'idea di innocenza trionfante anche quando e proprio perché è sconfitta».¹⁸⁰ E se «il vittimismo dei potenti non è una novità dei nostri tempi», risulta però «nuovo e sinistro [...] che una condizione negativa sia divenuta la principale fonte di legittimità dell'azione positiva».¹⁸¹ Il mito dell'innocenza come declinazione del paradigma vittimario si ritrova, ad esempio, pienamente rivendicato anche in alcune riletture a freddo di quegli anni, come nell'interpretazione di Franco Berardi, tra i protagonisti del Settantasette bolognese: «l'innocenza non è rimozione. [...] L'innocenza ha saputo, e dunque sa. Ma ricostituisce la condizione della rivolta non più come rivolta storica, come volontà di istituire un mondo storico giusto, ma come attivo sottrarsi, come saggezza», che non sarebbe se non un «adattamento capace di rifiutare la menzogna storica, e dunque di sottrarsi alla dimensione dell'adattamento storico – per misurare direttamente l'esperienza del singolo su un ritmo che non è quello della storia, bensì del fluire del tempo storico».¹⁸² L'innocenza non può però essere caratteristica di chi miri ad agire sul presente, in quanto al tempo stesso prerogativa della vittima, e nello specifico proprio della vittima impotente: per essere vittima e dunque «innocente per definizione [...] non basta subire violenza; la subiscono anche il criminale sottoposto a pena o il rivoluzionario colpito dalla repressione. Ma il criminale e il rivoluzionario non sono delle vittime: scontano le conseguenze della loro azione, non della loro passività. Vittima innocente è solo chi versa in stato di impotenza».¹⁸³

Proprio sulla questione dell'innocenza si articola il discorso antagonista de *L'editore* di Balestrini: il crisma della vittima, impostogli dalla sinistra più istituzionale, è ciò a cui si vuole sottrarre il corpo

¹⁸⁰ D. GIGLIOLI, *Critica della vittima*, cit., pp.71-72.

¹⁸¹ ID., *Stato di minorità*, cit., p.44.

¹⁸² F. BERARDI (BIFO), *Dell'innocenza. 1977: l'anno della premonizione*, Verona, Ombre Corte, 1997, pp.106-107.

¹⁸³ D. GIGLIOLI, *Stato di minorità*, cit., p.49.

morto di Feltrinelli, per restituirne l'immagine di rivoluzionario caduto in missione. «Era per una ragione politica che loro e i democratici progressisti non potevano ammettere che aveva un'organizzazione clandestina [...] non potevano ammettere che lui stesso era nella clandestinità perché queste per definizione sono per voi cose che fanno i fascisti i servizi segreti gli agenti della Cia non sono cose che possono fare i compagni», è ciò che viene rinfacciato alla giornalista:

e ammettere che le fanno gli dicevamo vuol dire per voi far perdere l'innocenza al movimento l'innocenza che voi democratici vi siete inventata per permettervi di stare al fianco del movimento vuol dire dunque perdere anche voi la vostra innocenza le vostre mani pulite con una punta in più d'ambiguità perché l'innocenza che voi pretendete dopo gli avvenimenti è sempre una versione a posteriori [...]

dovete subito mistificare il personaggio e tutta la storia e trasformare le mani pulite in ideologia dell'innocenza [...]

la vostra alleanza col movimento [...] è sempre stata fondata sulla presunzione della sostanziale innocenza della sinistra¹⁸⁴

I nodi vengono al pettine nella discussione intorno al film da sceneggiare, che porta alla luce i contrasti interni all'arco della sinistra: «se voi giustificate l'uso della violenza come risposta alle cariche poliziesche o alle trame dello stato non la prevedete come possibilità offensiva in un progetto rivoluzionario e la morte dell'editore fa esplodere adesso questa contraddizione che adesso cercate di mascherare con la ridicola tesi che l'editore è stato assassinato», si dice da una parte; «ma come non capite siete anche un po' fessi non capite che ci sono la Cia il Sid i corpi separati che vi stanno utilizzando»¹⁸⁵ si risponde dall'altra.

Non a caso, Balestrini ha costruito la vicenda intorno alla sceneggiatura di un film, poiché si tratta di una questione prettamente narrativa, anzi, di una questione di genere letterario. La parola chiave è, infatti, "enigma": «intorno all'enigma centrale rappresentato dalla morte dell'editore si forma il coro di questi personaggi diversamente interessati all'evento che li ha messi in movimento che si sono mossi su percorsi diversi e che sono poi confluiti in un unico luogo che è questo che è il luogo del coro».¹⁸⁶ Lasciando stare il riferimento al coro che parla a evento mortifero avvenuto (il che conferisce un inquadramento classicamente tragico al romanzo di Balestrini), il tema centrale è proprio la trattazione della morte dell'editore come oscuro mistero da sciogliere: ciò consegnerebbe

¹⁸⁴ N. BALESTRINI, *L'editore*, cit., p.286.

¹⁸⁵ *Ivi*, p.287.

¹⁸⁶ *Ivi*, p.284.

il film da scrivere al filone dei “misteri italiani”, fondato sulla teoria del complotto, di cui tanta narrativa nostrana si è nutrita in anni più recenti.¹⁸⁷ Giglioli ha ben evidenziato il rapporto di derivazione tra questo genere e un’identità che si fonda unicamente sul trauma – il mistero irrisolto, la giustizia che non fa giustizia – e sulla vittima: «un’altra mitologia contemporanea parente stretta di quella vittimaria», è quella che pone al centro «il complotto, la cospirazione, la congiura onnipresente e universale, umiliante contraltare alla requisizione dell’azione efficace nella sfera della presunta razionalità sistemica».¹⁸⁸ Il predominio delle narrazioni complottiste della storia recente d’Italia non è però che una spia dell’angoscia derivata dal fatto che «ben poco spazio è rimasto per l’agency, per l’iniziativa responsabile. [...] E l’angoscia dev’essere imbrigliata, esorcizzata attraverso il ricorso a quel predominio dell’azione cospirativa (tu non puoi niente perché “loro” possono tutto) che costituisce il macrotema e l’archifavola di ogni testo di genere che si rispetti: il Grande Vecchio e le sue reincarnazioni».¹⁸⁹

Oltre a essere sintomo della decadenza delle narrazioni emancipatrici, però, il proliferare dei complottismi è strettamente funzionale alla conservazione dello *status quo*: la rappresentazione di un potere inafferrabile che ingloba ogni cosa va di pari passo con la svalutazione di ogni azione politica, soprattutto di tipo rivoluzionario. Conseguentemente, i soggetti che storicamente tentarono un’azione sovversiva, pur nelle forme più diverse, vengono dipinti non come agenti, ma come passivi burattini nelle mani di un Grande Vecchio che tira i fili: così, Feltrinelli non sarebbe altro che vittima di omicidio di stato, o, peggio, inconsapevole esecutore manovrato da oscuri mandanti controrivoluzionari. Pensare che davvero “dal basso” (o anche “dall’alto” in cui era posto Feltrinelli dalla propria condizione economica) si possa tentare un’azione autorganizzata che miri alla sovversione dello *status quo* sarebbe destabilizzante per la conservazione del medesimo; ne consegue naturalmente che la strategia narrativa adottata per scongiurare future insurrezioni sia mostrare che le azioni vittoriose dal punto di vista di chi pratica un’azione che si vuole rivoluzionaria non sia altro che un risultato favorito decisamente da oscure manovre più in alto di lui – e valga ad esempio su tutti la nutrita casistica di teorie del complotto in merito al pur tragicamente riuscito rapimento di Aldo Moro.¹⁹⁰

¹⁸⁷ Cfr. il cap. 2 di GIULIANA BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012.

¹⁸⁸ D. GIGLIOLI, *Critica della vittima*, cit., p.109.

¹⁸⁹ ID., *Senza trauma*, cit., pp.44-45.

¹⁹⁰ Chi scrive ha assistito personalmente, nell’ottobre 2017, a un convegno intitolato *Années soixante-dix en Italie. Entre politique, recherche historique et mémoire non pacifiée*, organizzato dal Centre de Recherches Italiennes dell’Université Paris X Nanterre, la cui prima sessione era dedicata proprio alle dietrologie relative alle convulse fasi del rapimento Moro. Al convegno erano presenti diversi protagonisti più o meno diretti di quella vicenda e più in generale di quegli anni (il

La vera debolezza dei protagonisti de *L'editore*, però, è demandare a una narrazione finzionale come il film una lotta per la verità che non può essere solo narrazione, ma deve concretizzarsi come azione politica, come uscita dallo stato di minorità, per dirlo con la celebre formula kantiana specularmente alla quale Giglioli formula la sua diagnosi sul nostro presente. Il procedimento per cui «la fiction pretende di svelare una verità che i metodi di conoscenza ad essa ordinariamente applicati (storia, sociologia, filosofia, riflessione politica) non riescono ad afferrare»¹⁹¹ è un'altra forma di requisizione dell'*agency*. Nell'ultima scena del romanzo viene riportata infatti la sequenza decisiva che dovrebbe fornire la chiave ultima per interpretare la morte dell'editore: «e allora è lì», dicono gli sceneggiatori, «che può essere che lì a un certo punto può arrivare quello con la valigia», il *deus ex machina*, il solutore dell'enigma,

uno del loro gruppo che è scomparso da un po' si dice che è entrato nella clandestinità arriva lì cercando con questa valigia dove ci sono dei documenti importanti [...]

magari era con l'editore sotto il traliccio pensa qualcuno e adesso deve affidare a qualcuno quella valigia perché deve andarsene alla svelta ha il tempo contato ma deve eseguire la sua missione consegnare quella valigia magari affidare a qualcuno la verità di quello che è successo sotto il traliccio di come è morto veramente l'editore forse quella verità è in una registrazione [...] che non si dovrà ascoltarla prima del giorno del funerale dell'editore.¹⁹²

In realtà non si tratta di un personaggio del tutto finzionale: è anzi parzialmente sovrapponibile alla figura di “Gunter”, nome di battaglia di Ernesto Grassi, membro dei GAP presente durante l'attentato al traliccio e morto nel 1977, che venne interrogato e registrato su nastro magnetico dalle BR, le quali stavano svolgendo un'inchiesta sulla morte dell'editore. Nel 1974, in un covo dei brigatisti a Robbiano di Mediglia, furono ritrovati i documenti relativi a tale inchiesta, tra cui il nastro magnetico cui fa riferimento Balestrini; questa verità venne così a galla, sigillata dal comunicato letto da alcuni brigatisti all'udienza conclusiva del processo del 1979, che recitava: «Osvaldo non è una

cofondatore di Potere operaio Oreste Scalzone e gli ex brigatisti Barbara Balzerani e Paolo Persichetti, per citarne solo alcuni): nei loro interventi era evidente lo sdegno nel denunciare come mistificazione ogni teoria del complotto in merito al caso. Non è difficile individuare in tale sdegno, fatta tara di orgogli personali, una piena rivendicazione della propria *agency* di contro alla requisizione imposta da una narrazione che li vorrebbe come esecutori di vaghe trame ordite da emanazioni di un potere occulto: la contro-narrazione di Balestrini sembra condividere esattamente questo punto di vista sulla complessa storia dei movimenti.

¹⁹¹ D. GIGLIOLI, *Senza trauma*, cit., p.23.

¹⁹² N. BALESTRINI, *L'editore*, cit., p.321.

vittima, ma un rivoluzionario caduto combattendo». Questo è l'enunciato di verità che Balestrini vuol fare trapelare dal romanzo in un'ottica mitopoietica: rivendicare l'*agency* del rivoluzionario caduto in missione significa intravedere un barlume di azione per le generazioni future di militanti rivoluzionari. Allora, davvero il significato complessivo dell'operazione mitopoietica del poeta milanese si può racchiudere nelle ultime lasse de *L'editore*, in cui viene "sbobinato" il famigerato nastro magnetico che contiene la cronaca minuziosa degli ultimi attimi di vita di Feltrinelli, l'esplosione anzitempo della dinamite e la fatale ma tutt'altro che misteriosa morte dell'editore. «Prima di lasciarci diciamo che la storia potrebbe finire così con loro che ascoltano dopo il funerale questo nastro questa voce sconosciuta che racconta la morte dell'editore», si dicono i personaggi-sceneggiatori, rispondendo in qualche modo però a quel paradigma dell'innocenza come saggezza che si ritrae, enunciato da Berardi: *larvatus prodeo* diventa il motto di un movimento che, nell'atto stesso del suo disgregarsi, battendo in ritirata lancia la sua ultima sfida al potere costituito, cercando di aprire uno spiraglio alle lotte da venire.

Se questo è il senso del romanzo orientato al futuro, la sua funzione retrospettiva consiste nell'ingaggiare una lotta per la memoria che rivendichi pienamente gli "anni di piombo" come gli anni delle lotte, dei progressi nei diritti civili e nelle battaglie sociali, di contrasto agli "anni di merda" del "riflusso": un'età eroica, insomma, in cui ancora poteva verificarsi l'epifania salvifica della rivolta. Ancora una volta, lo scrittore riesce a far trapelare questa tesi dalle "parole ostili" della stampa borghese, inserita di traverso nella recensione a un libro di storia dell'Italia, nella scena in cui i protagonisti del film leggono i giornali dopo il ritrovamento del cadavere dell'editore:

per lo storico l'Italia è un campo di battaglia dove si scontrano brame di potere più che ideologie la storia d'Italia è un epico meraviglioso e sanguinoso caos dove lo storico può addentrarsi più con gli strumenti del ricostruttore dei fatti che con quelli del ricostruttore razionale di movimenti si scorgono è vero alcuni capitoli consequenziali forti strutture portanti del caos stesso non sono che i pilastri fondamentali di un immenso e non finito edificio nel cui interno si scatenano Grazie e Furie lo stile è fluido discorsivo spesso puntellato di osservazioni personali da fasciose considerazioni delle possibilità alternative che la storia lascia nonostante i divieti scorgere in diafania¹⁹³

Si intravede ancora, dunque, alla fine degli anni Ottanta, la possibilità di uscire dallo stato di minorità, di rivendicare ancora un'azione responsabile per cambiare il mondo; ma la meta-mitopoiesi de *L'editore* sembra indicare il saggio ritiro delle forze intellettuali quando questa azione non sia

¹⁹³ *Ivi.*, p.273.

meramente contro-storia. Quando insomma la giornalista dice «tanto questo film non si farà mai»,¹⁹⁴ c'è da chiedersi se Balestrini, con un ghigno più amaro che ironico, non possa trovarsi d'accordo con lei.

Conclusioni. Esodo e mitologia della sconfitta

Delineare un bilancio dell'analisi simbolica svolta sui testi de *La Grande Rivolta* di Nanni Balestrini conduce inevitabilmente a tracciare un collegamento con il nostro presente. La trilogia dello scrittore, nel suo far coincidere la rivolta con il *pattern* peculiare del rito di passaggio, ci consegna una trama narrativa già scritta, per cui ogni tentativo di sovversione deve necessariamente essere ricondotto nell'alveo dello *status quo*. Alla separazione deve succedere il margine, al margine necessariamente un rituale di compensazione; e se questo prende la forma del sacrificio umano, vediamo bene che la comunità in lotta non può che stringersi attorno al culto dei caduti, al rito che consacri il martire, e dunque, in ultima analisi, a pratiche identitarie che sono mimetiche e non distruttive dei simboli del potere. Una *religio mortis*, in fin dei conti.

«Mai la storia umana ha visto un tempo così compiutamente, ontologicamente controrivoluzionario»,¹⁹⁵ dice Giglioli; e non è difficile notare come anche le narrazioni che si volevano emancipatrici, nel tracciare un ineluttabile ciclo rituale, hanno contribuito a fondare «una società in cui l'agire politico è sentito come qualcosa di impossibile, non perché proibito ma perché ineffettuale, senza esito, svuotato di ogni concretezza»,¹⁹⁶ in cui a prevalere, come nelle narrazioni complottiste, è un sentimento individuale «di mancata presa sugli eventi, di inibizione alla prassi [...]: la realtà esiste e io ne so qualcosa. Ne avverto tutto il peso, solo non riesco a farci granché. [...] Che io ci sia o non ci sia è del tutto influente. Altri agiscono, altri decidono». ¹⁹⁷ Cosa rimane, dunque, a chi ha tentato di sovvertire l'ordine costituito, a chi si è lanciato nell'«assalto al cielo»? Nient'altro che «un presente che addita valori soltanto tramite lutti [...] conferendo loro, per di più, un significato salvifico: se oggi siamo qui è grazie a voi»,¹⁹⁸ e una «“malinconia di sinistra” tutta incentrata sulla rivendicazione di un passato glorioso che è in realtà solo una forma di identificazione con

¹⁹⁴ *Ivi*, p.327.

¹⁹⁵ D. GIGLIOLI, *Senza trauma*, cit., p.82.

¹⁹⁶ *Id.*, *Stato di minorità*, cit., p.V.

¹⁹⁷ *Ivi*, pp.3-4.

¹⁹⁸ D. GIGLIOLI, *Critica della vittima*, cit., p.17.

l'aggressore»:¹⁹⁹ il risultato più tangibile di quella mitologizzazione della sconfitta già rilevata da Jesi nei movimenti rivoluzionari primonovecenteschi.

Essa è però intrinseca all'esperienza dell'insurrezione stessa; e qui risiede il nodo cruciale di ogni narrazione che si proponga di far rivivere quella sospensione del tempo storico. Se «paradigma del potere destituente non sarebbe la presa del potere, ma il tempo estatico della rivolta che lo sospende», rimane il fatto che «destino di una rivolta è sempre quello di essere schiacciata; la si fa non soltanto già sapendo di perdere, ma più ancora *solo a patto di perdere*, pena la rifondazione del potere costituito».²⁰⁰ Ecco un truismo da risolvere, a cui potrebbero sopperire narrazioni che indichino il vivere nella rivolta come obiettivo della rivolta stessa. Eppure, come ben sapeva Jesi, sono i racconti del potere che esercitano il maggior fascino, anche sui rivoltosi: se una rivolta non può che essere schiacciata, allora, il mito della vittima, il mito del martire, la mitologizzazione della sconfitta, si propongono come vie più comode per una fruizione estetica, liminoide e non liminale, dell'insurrezione stessa. Se «la rivoluzione è una morale del giorno dopo: passata la festa qualcuno deve pur pulire casa. Chi non l'accetta non istituisce ma appunto destituisce una sorta di antisoggetto della capitolazione, preventiva perché inevitabile», narrazione costitutiva della rivolta non può che essere la «mitologia della vittima», in cui «l'autolimitazione rivoltosa si rispecchia nella sua verità».²⁰¹ L'intromissione del tempo del mito non ha fatto così che rinnovare il tempo storico; e in questo contesto una sconfitta non si può raccontarla, ma solo raccontarsela, all'interno della propria ristretta comunità di reduci o di aspiranti rivoltosi.

Questo è il prodotto della macchina mitologica del Sessantotto: un circolo vizioso, un vuoto; vuoto di narrazioni, vuoto di *agency*, colmato necessariamente con figure simboliche del sacrificio e del vittimismo. «La mitologia della vittima è una risposta a quella che è stata chiamata la fine dei “grandi racconti” dell'emancipazione [...]: una risposta che anticipa e incorpora in sé la sconfitta»,²⁰² dice Giglioli; una sconfitta tematizzata e mitologizzata a partire proprio da testi come quelli di Balestrini, potremmo aggiungere noi. Una narrazione dominante a partire proprio da quegli Ottanta che, nella definizione del critico, sono stati «anni in cui negli ambienti che si erano detti rivoluzionari prendeva piede la metafora dell'esodo. L'esodo è diverso dalla rivoluzione. Esodo è quando si dice al Faraone: non voglio più scontrarmi, governa tu, ti lascio il campo, me ne vado, lasciarmi partire, non voglio più avere nulla a che fare con te».²⁰³ Esodo è quello a cui si sottopongono i protagonisti de *L'editore*, un

¹⁹⁹ ID., *Stato di minorità*, cit., p.87.

²⁰⁰ *Ivi*, p.50.

²⁰¹ *Ivi*, p.51.

²⁰² D. GIGLIOLI, *Critica della vittima*, cit., p.91.

²⁰³ ID., *Stato di minorità*, cit., p.56.

attimo dopo l'enunciazione della verità su Feltrinelli; Esodo è il tema citato da Turner per descrivere la fase conclusiva del rito di passaggio, quella della separazione, con cui il gruppo che ha scatenato il dramma sociale si afferma come ente separato. Il movimento si ripiega dunque su se stesso, nella dimensione segregata di un'identità costruita sulle vittime di un sacrificio – o su eroi caduti in battaglia; ma sempre di morti si tratta.

Eppure, Balestrini ha tentato di disinnescare il congegno della narrazione conservatrice dello *status quo*. Negli anni Ottanta, tutto ciò che resta non è una grande narrazione emancipatrice, ma tante minuscole storie da raccontare; e se pure è poco, rimane qualcosa a cui aggrapparsi in tempi di controrivoluzione. Questo è quello che ha tentato di fare lo scrittore, più ne *L'editore* che negli altri romanzi della trilogia, pur inserendolo malauguratamente in un *pattern* narrativo che conduce inesorabilmente dalla *communitas* all'individualizzazione: cercare di togliere ai martiri ogni aura sacrificale, rovistando tra le macerie di una narrazione nostalgica che estetizza malinconicamente la sconfitta per scovare esempi di *agency* da additare alle generazioni future, nell'ambito di una contro-storia che vorrebbe insegnare che le cose non dovevano per forza andare come sono andate. Far vivere questi cadaveri eccellenti tramite le narrazioni collettive di chi condivide la pretesa, passata o futura, di provare a mutare lo stato di cose. Anche questo tentativo rimane confinato nella demistificazione, più che nella mitopoiesi; ma traccia la strada verso la proliferazione di nuove storie, di nuove narrazioni che non abbiano più bisogno di vittime per essere portatrici di verità. Senza perdere la speranza in un pubblico che stia ad ascoltare:

per cui ci appelliamo a voi beneamati lettori
adesso come altre volte in tempi bui
in cui discorrere di rivolte è quasi un delitto
ascoltateci ancora una volta con indulgenza²⁰⁴

²⁰⁴ N. BALESTRINI, *Piccolo appello ai nostri beneamati lettori ovvero Poesia sugli anni di piombo e gli anni di merda*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., pp.V-VII, p.VII.



PARTE III

DEMITIZZAZIONE

PARTE III. DEMITIZZAZIONE

3.1 Dopo il sacrificio, aspettando il “dopodomani”

Il sacrificio con cui si conclude il ciclo de *La Grande Rivolta* apre dunque un'età controrivoluzionaria, le cui estreme conseguenze sull'immaginario sono descritte da Giglioli. Abbiamo stabilito un rapporto di filiazione diretta tra questa epoca dell'*agency* requisita e la rappresentazione balestriniana della rivolta sessantottesca come un rito di passaggio: se un mutamento si è effettivamente verificato – quel mutamento che è la cifra e il significato ultimo di ogni rituale transizionale –, esso non è avvenuto nel senso auspicato da chi ha lottato dalla stessa parte dello scrittore milanese. «La “controrivoluzione”, proprio come il suo opposto simmetrico, non lascia niente immutato», ha scritto Paolo Virno in un bilancio sulla sconfitta del lungo decennio della contestazione datato aprile 1994 (mese inaugurale del ventennio berlusconiano e dunque della cosiddetta “seconda repubblica”). Essa, dice Virno, «determina un lungo *stato di eccezione*, in cui sembra accelerarsi la scansione degli eventi. Costruisce attivamente un suo peculiare “*ordine nuovo*”. Forgia mentalità, attitudini culturali, gusti, usi e costumi, insomma un inedito *common sense*»,¹ le cui radici si possono ricercare non solo nelle analisi storiche e memorialistiche più o meno approfondite di quel recente passato, o nella sistematizzazione mediatica nazionalpopolare di Sergio Zavoli; ma anche nella letteratura coeva alla trilogia balestriniana. È quanto intendiamo dimostrare nei seguenti capitoli: dopo aver illustrato la simbologia desumibile dalla mitopoiesi epica e tragica di Balestrini, cioè dalla rivolta rappresentata come rituale di transizione, occorre prendere in esame la “demitizzazione” del Sessantotto, esplorando quel polo che abbiamo contrassegnato antonomasticamente con la figura di Sebastiano Vassalli. Si tratta cioè di verificare su quali aspetti simbolici si è innestato il “controcanto” che in qualche modo ha prodotto l'attuale *vulgata* sulla contestazione, confrontando dunque l'epico e il comico quali modalità di rappresentazione della rivolta.

Prima, però, è necessario un ultimo sguardo a *Spartakus* per comprendere quali caratteristiche intrinseche della rivolta concepita come epifania mitica ne concedano il fianco alla mutazione controrivoluzionaria e, nell'ambito dell'immaginario, alla demitizzazione comica. Sul sacrificio eroico come necessario culmine dell'insurrezione e allo stesso tempo fattore depotenziante, che non fa che confermare la sudditanza simbolica dei rivoltosi alle forme del potere, ci siamo già dilungati; con una prospettiva più ampia sull'opera di Jesi questo “episodio” può essere inserito nell'ambito

¹ N. BALESTRINI, P. MORONI, *L'orda d'oro 1968-1977*, cit., p.639.

dell'inattualità della rivolta. Il bilancio sugli effetti dell'insurrezione spartachista tracciato dal mitologo, ricalca infatti lo schema narrativo del rito di passaggio che abbiamo visto svilupparsi linearmente nei tre romanzi di Balestrini: «la rivolta spartachista fallì», poiché «i rivoltosi non riuscirono a impadronirsi dei simboli del potere e tanto meno degli strumenti di esso»; allora «divenne evidente, quando la rivolta ebbe termine, che essa era servita in misura considerevole proprio al potere contro il quale si era scagliata». Al di là delle condizioni materiali – la morte di Luxemburg e Liebknecht, la perdita di molti attivisti negli scontri, la conseguente dissoluzione delle strutture organizzative di classe –, infatti, «si erano compiute quella sospensione del tempo storico e quella scarica indispensabili ai detentori del potere per ripristinare il *tempo normale*»:² il rituale aveva fatto il suo corso. L'opera del mitologo torinese contiene dunque, se la si legge col senno di poi (come analisi dei movimenti italiani più che dell'insurrezione berlinese), una tetra premonizione. La fase di separazione descritta da Turner, il “tema dell'Esodo”, corrisponde infine all'esilio, all'auto-ghettizzazione a cui si sottopongono i movimenti a partire dagli anni Ottanta: il gruppo sociale emerso nella separazione rifiuta di essere inglobato nella struttura sociale rinnovata dal rito, e si segrega in una dimensione separata. Il funerale di Feltrinelli raccontato da Balestrini, in questo senso, si configura davvero come l'aggrapparsi a una memoria condivisa che delinea i confini di un collettivo e non di una *communitas*.

Di questa inattualità dell'evento insurrezionale tratta l'ultimo capitolo del saggio sulla *Simbologia della rivolta* di Furio Jesi. Il mitologo torinese riprende la concezione per cui «la rivolta [...] è positiva non perché *prepari* il dopodomani, ma in quanto ne suscita l'anticipata epifania (insieme con la sconfitta nell'oggi)»: la distinzione tra rivolta e rivoluzione, dunque, non si manifesta solo nella differente concezione del tempo in cui si svolgono i fatti insurrezionali, ma anche del tempo a venire; e non di meno, della qualità epifanica di un'insurrezione spontanea che evoca e non prepara, distrugge e non costruisce in nessun modo. «Anticipare l'epifania di un tempo futuro – e diciamo pure di una vittoria futura», per esempio, secondo Jesi, «– non significa preparare il dopodomani neppure nei termini di una drammatica maturazione di coscienza di classe. La rivolta non favorisce la maturazione della coscienza di classe». Non c'è, nella fase della rivolta, un lento lavoro nella classe le cui istanze dovrebbero guidare l'insurrezione, ma al contrario un'exasperazione delle sue componenti borghesi – nell'ambito dell'immaginario, la corrispondenza tra sacrificio ed eroe romanzesco – che paradossalmente permettono «l'unico effettivo superamento della società, della cultura, dello spirito borghese. Superamento come ogni esasperazione, da cui è partorito l'opposto», in senso dialettico. Così, se non si può collocare la rivolta nel tempo storico (da cui la qualità mitologica dell'evento), non si può neanche misurare l'efficacia della rivolta su di una vittoria storica; in ciò si allarga il più

² F. JESI, *Spartakus*, cit., p.29.

possibile la forbice con la rivoluzione socialista: «la rivolta è incompatibile con la strategia rivoluzionaria, poiché non è preparazione del domani, ma parto del dopodomani. La rivoluzione valuta con estrema attenzione le possibilità di sopravvivenza dei rivoltosi: bisogna essere vivi nel domani, e poi domani, e poi domani. La rivolta sfida apertamente la sopravvivenza “storicistica”», dice Jesi.³

La rivolta si sposa dunque necessariamente con l'autodistruzione, la stessa incarnata nella foto di Pedrizzetti secondo la lettura di Eco – l'autodistruzione del movimento. È chiaro allora che difficilmente, in un'ottica mitopoietica, una narrazione che canti questa autodistruzione, questa evocazione di un astratto “dopodomani”, potrà avere successo nella memoria pubblica. Egemonica si è invece rivelata l'interpretazione della rivoluzione marxista teleologicamente orientata in senso messianico di Mircea Eliade, uno dei maggiori rappresentanti della cultura mitologica di destra (per la concezione sostanziale del mito oltre che per l'appoggio espresso nei confronti del movimento fascista della Guardia di Ferro rumena e del suo fondatore Corneliu Zelea Codreanu). Come spiega Jesi, nella teoria di Eliade, si «riconosce nell'ideologia marxista la presenza di una giustificazione metastorica dei dolori imposti a chi combatte per il progresso: egli afferma che il marxismo giustifica le sofferenze della lotta con la fiducia in una mitica età dell'oro della giustizia sociale, posta non all'inizio ma alla fine del tempo storico».⁴ Nel saggio sull'*eterno ritorno* da cui attinge Jesi, lo studioso rumeno incentra la propria riflessione sui dolori provati dall'uomo immerso nella storia, e stabilisce che la giustificazione metastorica, sul modello della religione cristiana, può essere l'unico modo per sopportare questo dolore. Da ciò si intuisce non solo l'irrazionalismo che fornisce il sostrato per questo pensiero ascrivibile *in toto* alla cultura di destra, ma anche l'operazione di depotenziamento della rivolta che ne è la conseguenza. Se «Eliade riconosce implicitamente che la vera realtà dell'uomo è nelle esperienze di dolore e di gioia, non nel pensiero, capace di opporsi razionalmente al dolore combattendone le radici attraverso l'azione politica», è facile inferire che egli «si limita a considerare l'uomo che soffre o che cessa di soffrire nell'istante della sofferenza o della tregua, indipendentemente dal suo futuro. Egli dunque non vede l'uomo come protagonista del futuro proprio e dei suoi discendenti, ma solo come protagonista dell'istante della sua commozione».⁵ Un'altra forma di requisizione dell'*agency*, insomma.

La mancanza di questa dimensione teleologica nella rivolta influenza anche il rapporto con la morte di chi esperisce questa forma di sospensione del tempo storico. Nel momento dell'irruzione del tempo del mito, l'uomo si troverebbe infatti «nel punto di intersezione della vita e della morte» (come

³ *Ivi*, p.84.

⁴ *Ivi*, pp.86-87.

⁵ *Ivi*, p.85.

il fanciullo che è vero protagonista del *Bateau Ivre* di Rimbaud), là dove si intravede la facoltà di una «particolare “apertura” verso la morte e verso il flusso del mito». Un’apertura che non si riduce a negazione della vita, se, come afferma Jesi, «la morte che corrisponde all’autodistruzione nella commozione e all’abbandono nel flusso del mito non è l’antagonista vittoriosa della vita, ma piuttosto lo spazio interiore nel quale l’uomo percepisce e assume gli elementi perenni della propria esistenza [...] l’eternità con cui è commisto l’essere umano».⁶ Senza la giustificazione metastorica di un’età dell’oro, senza un “domani” da preparare, lo spirito umano si isterilisce per effetto del dolore imposto dalla storia, e questo rapporto profondo con la morte si consuma. «Sintomatica dello sterile rapporto con la morte» che viene così a crearsi, «è generalmente la grande importanza che in essa si attribuisce alla memoria. L’esercizio della memoria diviene infatti lotta contro la morte, disperata ricerca di un vincolo con l’eternità che sia estraneo alla morte»;⁷ tende però a disegnare i limiti identitari di un gruppo umano ristretto, come abbiamo visto nella teoria di Giglioli. Da questo «mito mortificato, abbassato al livello di inutile ma insopprimibile esperienza dell’essere» per cui è impedito l’accesso alla morte come apertura alla dimensione di eternità dell’esperienza umana, «non può nascere altro che il sacrificio umano: l’assassinio o il suicidio quale conseguenza dell’impulso punitore e purificatore che induce a sopprimere in sé o in altri la colpa perennemente rinnovata».⁸

Da una simile interpretazione della rivolta come accesso al tempo mitico, pur formulata da un pensatore reazionario come Eliade, riusciamo pertanto a comprendere il vuoto che si cela dietro il sacrificio eroico del rivoltoso: non più morte come accesso a un’eternità di cui comparteciperebbe l’essere umano, ma sottomissione a un dovere mitico il cui senso è però inafferrabile, data la mancanza di una teleologia, di una preparazione del domani. Da ciò, la chiusura nella memoria, cerchio che preme contro il non-essere, evidente nella scena del funerale di Feltrinelli de *L’editore*: la collettività si compatta nella memoria come in un rifugio contro la propria dissoluzione; ma ciò significa abdicare a ogni pretesa universalistica che consentirebbe alla *communitas* di mutare lo *status quo*, per tracciare i confini di un collettivo circoscritto, il quale nella memoria condivisa trova la sua pietra fondazionale. La lotta eroica per aprire spiragli di possibilità nel flusso storico si è mutata pertanto nella lotta per la sopravvivenza nella memoria.

Ciò significa che l’intersezione del tempo storico con il tempo mitico, l’epifania propria della rivolta, non è stata sfruttata adeguatamente come momento della distruzione dei simboli del potere; o meglio, nella lettura a posteriori degli eventi, nella loro presa sull’immaginario, paradossalmente, a prevalere è una lettura *à la* Eliade, secondo cui il dolore di chi combatte per l’emancipazione deve

⁶ *Ivi*, p.91.

⁷ *Ivi*, p.92.

⁸ *Ivi*, p.98.

necessariamente trovare un conforto metastorico, per continuare a combattere in un domani, e non in un dopodomani. Utilizzare il pensiero di Mircea Eliade per comprendere l’atteggiare delle componenti simboliche della rivolta nelle sue narrazioni *a posteriori*, significa dunque prendere atto di un dato significativo: l’egemonia, nella rappresentazione di tali eventi, di quella *Cultura di destra* i cui tratti distintivi si incaricò di descrivere lo stesso Furio Jesi dieci anni dopo *Spartakus*.

Cultura di destra: religio mortis e idee senza parole

Nel corso di questa ricerca, abbiamo incontrato più volte il concetto di “vuoto”. Il vuoto è ciò che viene celato dalle pareti edificate dalla macchina mitologica; il vuoto è ciò che certa critica ha riscontrato nelle narrazioni della rivolta del lungo Sessantotto; il vuoto è ciò che rimane del sacrificio del militante che chiude il circolo del rituale di passaggio e che certifica l’impossibilità di stabilire una reale connessione con la dimensione festiva. Che cos’è che accomuna tutte queste manifestazioni del vuoto, riconducibili in sostanza a un’unica immagine? Per rispondere dobbiamo aggiungere un altro anello alla catena: il vuoto è il denominatore comune delle più difformi manifestazioni della *Cultura di destra* descritte da Furio Jesi in un saggio uscito nel 1979, un anno prima della sua morte accidentale, della strage neofascista alla stazione di Bologna e dell’inizio del decennio del cosiddetto “riflusso”. Alla domanda «che cos’è la cultura di destra oggi?», postagli in un’intervista per un noto settimanale, il mitologo torinese rispondeva infatti offrendo «una definizione tanto breve quanto meditata e precisa: è una cultura “caratterizzata (in buona o cattiva fede) dal vuoto”». ⁹ E se dunque questo ultimo saggio da lui pubblicato si potrebbe descrivere, attraverso le parole di Andrea Cavalletti, come «l’analisi minuta con cui Jesi illustra le tecniche di produzione del vuoto», ¹⁰ comprendiamo che l’immaginario della rivolta, in quanto segnato dalla vacuità, è stato forgiato in buona parte dalla cultura di destra. Con buona pace del «mito, “stereotipo fuorviante” dell’Italia la cui cultura sarebbe stata egemonizzata dalla sinistra», ¹¹ di cui parla Enrico Manera recensendo un recente saggio di Gabriele Turi.

L’analisi jesiana, che prende in esame esoterismo delle SS, neofascismo italiano, giornali scandalistici e romanzi rosa di Liala – per citare solo alcuni degli oggetti culturali scandagliati nel testo – si pone allo studioso torinese come una necessità, *summa* della ricerca sul mito oltre che del

⁹ A. CAVALLETTI, *Prefazione* a F. JESI, *Cultura di destra*, cit., pp.7-19, p.7.

¹⁰ ID., *Tecniche di produzione del vuoto*, in «Doppiozero», 16 agosto 2012,

<<http://www.doppiozero.com/dossier/cultura-di-destra/tecniche-di-produzione-del-vuoto>> (20 giugno 2018).

¹¹ E. MANERA, *Gabriele Turi. La cultura delle destre*, in «Doppiozero», 21 novembre 2013,

<<http://www.doppiozero.com/materiali/contemporanea/gabriele-turi-la-cultura-delle-destre>> (20 giugno 2018).

suo impegno militante: «non si può dedicare un certo numero di anni allo studio dei miti o dei materiali mitologici senza imbattersi più volte nella cultura di destra e provare la necessità di fare i conti con essa», dice in sede di *Introduzione*. Così, dopo aver affrontato le emanazioni reazionarie della scienza del mito, giungendo a distaccarsi completamente da una concezione sostanziale dello stesso per costruire il modello della macchina mitologica, egli ingaggia un corpo a corpo troppo a lungo rimandato con la cultura di destra che su tale concezione si fonda. Per dirlo con le parole di Manera, infatti, l’approdo della ricerca di Jesi è la consapevolezza che «diventa “di destra” qualsiasi discorso che, indipendentemente dai contenuti abbia una forma autoritaria, assertiva e “mitologica” [...]. L’uso del “mito” è ciò che fattivamente distingue il pensiero reazionario da quello emancipativo, perché se le parole di sinistra diventano mitologiche smettono di essere emancipative». ¹² Non esiste il mito, esiste solo un continuo riassetto di materiali mitologici, una stratificazione di miti tecnicizzati: questo è il risultato della lunga ricerca di Furio Jesi. “Mito” è dunque una forma cava che non può evitare di essere colmata da narrazioni, dai prodotti della macchina mitologica: ma questa continua a celare un vuoto, una dimensione inattuabile che è quella di un mito genuino, ipostatizzato dalle destre. Alludere a una verità collocata in sede extrastorica significa dunque iscriversi nella cultura di destra.

La ricerca jesiana approda inoltre a esiti apparentemente paradossali: questa concezione, ha spiegato Manera, «riguarda a sinistra [...] tanto lo stalinismo come mito totalitario del potere, quanto le magliette di Che Guevara, per dire una mitologia che ricicla simboli e luoghi comuni dell’immaginario di sinistra in modo kitsch e anche commerciale, quali che siano le buone intenzioni». ¹³ Una delle maggiori demistificazioni in opera nel saggio è proprio lo smantellamento della *idée reçue* per cui la cultura in Italia sarebbe stata egemonizzata dalla sinistra: assioma del vittimismo di una cultura reazionaria che, a dispetto dell’evidenza storica, si dipinge sempre e comunque come minoritaria. La “cultura di sinistra”, infatti, non di rado si esprime attraverso miti tecnicizzati, affine in questo alla destra, e anzi condannata a inseguirla nel campo delle immagini mitologiche: come riassume Cavalletti, Jesi porta alla luce «le continuità dissimulate della tradizione

¹² ID., *Religioni della morte. I volti della Cultura di destra in Furio Jesi*, in «Doppiozero», 26 maggio 2011, <<http://www.doppiozero.com/dossier/cultura-di-destra/religioni-della-morte-i-volti-della-cultura-di-destra-furio-jesi>> (20 giugno 2018).

¹³ WU MING, *Il più odiato dai fascisti. Conversazione su Furio Jesi, il mito, la destra e la sinistra*, in «Giap», 15 gennaio 2013, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2013/01/il-piu-odiato-dai-fascisti-conversazione-su-furio-jesi/?utm_source=feedburner&utm_medium=email&utm_campaign=Feed%3A%20giap%20%28giap%29> (20 giugno 2018).

borghese, gli afflussi carsici che nutrono linguaggi e gesti meno sospetti, attitudini di un patrimonio che a un primo sguardo non diremmo fascista e neanche propriamente reazionario».¹⁴

Questo è l’aspetto che più interessa il presente studio, piuttosto che, nello specifico, la simbologia del *Tercio* spagnolo o della Guardia di Ferro rumena, piuttosto che il disvelamento di Julius Evola, guru sapienziale del neofascismo («il nostro Marcuse, ma più bravo» diceva Giorgio Almirante), come «rimasticatore» di nozioni altrui, piuttosto che la qualità reazionaria del lusso spirituale e materiale che avvicina le commemorazioni funebri di Carducci ai romanzi *kitsch* di Liala: il rinvenimento di un sostrato mitologico affine a tutte queste palesi espressioni della destra nel patrimonio simbolico e retorico della sinistra risorgimentale e rivoluzionaria. «La macchina mitologica», spiegò Jesi in un’intervista di poco precedente la pubblicazione del saggio, nella cultura di destra «funziona [...] molto bene, ma non meglio che in altre zone paludose – se la qualità palustre implica un giudizio politico-morale – come quelle della cultura di sinistra. La macchina mitologica funziona ovunque altrettanto bene e con il medesimo ritmo».¹⁵ Si può dunque individuare il sottile *fil rouge* che unisce *Cultura di destra*, definito da Giorgio Cusatelli «un libro [...] di delusa chiusura verso gli ingannevoli engagement»,¹⁶ a *Spartakus*: in entrambi i casi, attraverso una precisa disamina degli aspetti simbolici trascurati dalla critica marxista, lo studioso torinese agisce dall’interno dei movimenti anticapitalisti di emancipazione per evidenziarne le storture e le debolezze, e, dunque, orientarne l’azione futura, in un’ottica strettamente militante. Condividiamo con Manera infatti l’impressione «che Jesi parli soprattutto ai suoi compagni di lotta, una Nuova sinistra libertaria e luxemburghiana, mettendoli in guardia da errori e fallimenti», in continuità con la «critica del mito sacrificale e suicida della rivolta»¹⁷ che si dispiega nel saggio sull’insurrezione spartachista.

Se *Spartakus* è stata dunque l’“opera tutelare” della prima parte di questo lavoro, dedicata alle narrazioni mitizzanti della rivolta, *Cultura di destra* deve necessariamente essere il punto di riferimento della sezione che intende analizzarne le distorsioni demitizzanti, prodotto di quella stessa cultura che, egemonizzandone la narrazione, ha plasmato l’immaginario odierno relativo al Sessantotto. Studiare tale demitizzazione significa d’altronde mettere nuovamente allo scoperto i punti deboli della cultura dell’insurrezione propria del lungo decennio sessantottesco, i punti cioè su

¹⁴ A. CAVALLETTI, *Prefazione* a F. JESI, *Cultura di destra*, cit., pp.8-9.

¹⁵ F. JESI, *Microscopio e binocolo sulla cultura di destra*, in M. BELPOLITI, E. MANERA (a cura di), «Riga», cit., pp.200-201, p.201.

¹⁶ GIORGIO CUSATELLI, *Un difensore della ragione*, in M. BELPOLITI, E. MANERA (a cura di), «Riga», cit., pp.210-212, p.211.

¹⁷ WU MING, *Il più odiato dai fascisti*, cit.

cui ha fatto leva la successiva demistificazione controrivoluzionaria: problematicità alla base di una riflessione diffusa che collega *Spartakus* a *Cultura di destra*.

«Negli anni Settanta i problemi riguardavano la modalità con cui erano condivisi e diffusi i miti del comunismo *mainstream* o della socialdemocrazia, entrambi per Jesi residuo culturale di destra», ha spiegato Manera: «escludendo le tecnicizzazioni più grossolane, il marxismo standard si è costruito dal punto di vista epistemologico come una dogmatica, irrigidendo i propri contenuti come una mitologia che si fa dogma». ¹⁸ In questa ricostruzione agisce ancora una volta un movimento lineare riconducibile al percorso mitico che va dalla festa al sacrificio: si tratta dello stesso irrigidimento dogmatico, mitologico in senso deteriore, che è facile riscontrare in diversi ambiti della cultura rivoluzionaria. La dinamica per cui il movimento antigerarchico si trasforma in partito (armato o non) è la medesima per cui la collettività si convoglia nel sacrificio del singolo, la medesima per cui il linguaggio delle rivendicazioni di massa (i volantini studiati da Eco, Violi e Cortelazzo) si sclerotizza in un andamento formulare che è oscuro e iniziatico. Questo movimento, che conduce alla sclerotizzazione e al dogmatismo, è la norma costante che sottende alle relazioni narrative e simboliche descritte nel presente studio.

Il banco di prova privilegiato dalla ricerca jesiana non può che essere la letteratura, se, come riassume Manera, «per Jesi la mitologia nasce nel sacro, sopravvive nel politico e si trasfigura in letteratura». L'innovazione apportata in *Cultura di destra* risiede però nell'allargamento del campo alla *pop culture*, senza rifiutare di addentrarsi nelle sue declinazioni più *kitsch* (gli archivi di Jesi nel fascicolo sulla cultura reazionaria sono affollati da pagine di riviste come «Grazia»). A guidare il ragionamento, la piena consapevolezza di un discorso complesso che avvicina lo studioso torinese ai fondatori della moderna riflessione sulla “storia delle idee” e degli “studi culturali”, mettendolo peraltro in contatto con ambienti letterari che sono l'oggetto precipuo di questa tesi: «per quanto riguarda la “cultura popolare” Jesi ha fatto proprio il discorso della critica francofortese all'industria culturale, in Italia del Gruppo 63 o di intellettuali come [...] Fortini». ¹⁹ Questo perché, non bisogna dimenticarlo, i prodotti della macchina mitologica sono prodotti linguistici, e il dispositivo «appare allora come una macchina linguistica che funziona stendendo una fitta trama di luoghi comuni, stereotipi, frasi fatte, formule che paiono chiare ma che non richiedono di essere capite, che anzi sembrano chiare proprio perché non devono essere capite: riducendo le parole a puro tramite di ciò che sarebbe già in noi prima di tutte le parole». ²⁰

¹⁸ *Ivi.*

¹⁹ *Ivi.*

²⁰ A. CAVALLETTI, *Prefazione* a F. JESI, *Cultura di destra*, cit., p.11.

Cultura di destra consta infatti dell'unione di due saggi distinti ma strettamente collegati: *Cultura di destra e religione della morte* (in cui Jesi riprende il tema della mistica del sacrificio già trattato in particolare nei saggi sull'opera di Cesare Pavese e in *Spartakus*), e *Il linguaggio delle idee senza parole*. Qual è il terreno comune in cui si incontrano questi due aspetti della cultura di destra? Risponde a questa domanda un'altra definizione fornita dallo studioso in un'intervista rilasciata a «L'Espresso»: reazionaria è «la cultura entro la quale il passato è una sorta di pappa omogeneizzata che si può modellare e mantenere in forma nel modo più utile».²¹ Dunque l'utilizzo del passato per fornire una giustificazione extrastorica del presente – la parola “rubata e restituita” di Barthes, l'identità tecnicizzata di storia e natura – è ciò che plasma la cultura in senso reazionario: la manipolazione di materiali mitologici che, lungi dall'essere trattati con procedimenti stranianti, vogliono assicurare l'aderenza della narrazione a un modello mitico, collocato cioè in una dimensione separata e inattingibile, “naturale” e prestorica. Questo attingere a una dimensione “altra” celata dalla macchina mitologica, questo movimento che tende all'esterno di una società di cui vengono tracciati netti confini identitari, è il vettore peculiare della cultura reazionaria. Possiamo infatti attenerci alla definizione dello scrittore Wu Ming 1, per cui una simile *Weltanschauung* si riassume nel postulato che «la nostra società era un tempo armoniosa e concorde, ma oggi non lo è più per colpa di agenti esterni, intrusi, nemici che si sono infilati e confusi in mezzo a noi e ora vanno ri-isolati ed espulsi». Lo sguardo “di sinistra” sarebbe invece introflesso, diretto verso l'interno della società stessa: «per la sinistra ogni società è costitutivamente divisa al proprio interno, perché ci sono interessi contrapposti e contraddizioni intrinseche. I conflitti principali avvengono lungo le linee di queste contraddizioni, che sono principalmente di classe e di genere, e derivano dai rapporti di proprietà [...], di produzione [...], di “biopotere”».²² La sinistra cerca dunque cause endogene per i conflitti sociali, mentre la destra propone alle masse l'azione di elementi esogeni come spauracchio: un movimento verso l'esterno, verso l'“altro”, per l'appunto, guardato con ostilità dall'“interno” della struttura sociale. Naturale conseguenza di tale definizione è che un ragionamento che proponga il superamento delle categorie di “destra” e “sinistra” sarebbe ascrivibile *in toto* al pensiero reazionario, poiché intenderebbe il contrasto politico come “altro da sé”, come qualcosa di estraneo alla composizione sociale, dipingendo una società armoniosa cui è stata imposta una divisione da quelli che vengono ritenuti alla stregua di “colori” in senso sportivo; su queste divisioni prevarrebbe invece

²¹ F. JESI, *Ricetta: mettere il passato in scatola, con tante maiuscole... Colloquio con Furio Jesi*, in ID., *Cultura di destra*, cit., pp.287-288, p.287.

²² WU MING, *Il più odiato dai fascisti*, cit.

un imprecisato “bene comune”, che di fatto coincide con il bene della classe dominante.²³ Questi sono peraltro i presupposti su cui si sarebbe fondata un’opera di Jesi intitolata *Il cattivo selvaggio. Teoria e pratica della persecuzione dell’uomo “diverso”, summa* dei lavori precedenti sull’antisemitismo (*L’accusa del sangue*, pubblicato postumo nel 1992), rimasta allo stato embrionale per la morte dell’autore e i cui appunti di composizione sono significativamente riportati in appendice all’ultima edizione di *Cultura di destra*.

Se l’ideologia reazionaria protende verso una dimensione esterna e impenetrabile, e se la morte è l’inattingibile per eccellenza, ne consegue che sia di destra «la cultura in cui prevale una religione della morte o anche una religione dei morti esemplari».²⁴ L’esistenza sostanziale del mondo inattingibile è promessa dal funzionamento della macchina mitologica, la quale «attua una partizione e insieme stabilisce un rapporto tra vicino e lontano, tra la storia e il mito o la natura quale riserva perenne di “extrastoria”». Questa è la *religio mortis* intesa da Jesi: una «serie di gesti o di atti verbali, una disposizione mistificatoria [...] che nelle tante varianti dello stesso rituale, il sacrificio, espone l’uomo al contatto con ciò che appunto si nega alla storia, l’“eterno presente” del mito».²⁵ Vi si può ascrivere senza dubbio in automatico «la mistica della morte che associa il martirio alla fede fascista [...]; ma allora», come spiega Manera, «anche le liturgie anarchiche di inizio secolo, con i labari, le bandiere e i tamburi che accompagnano la tradizione sindacal-rivoluzionaria e futurista (fino alle recenti performance del Black Block) condividono con il fascismo pratiche estetiche e al di là di ogni

²³ Proponendo la definizione di un paradigma “immunitario” che dovrebbe sostituire quello, foucaultiano, della “biopolitica” (a suo giudizio meno duttile), il filosofo Roberto Esposito ha tentato di dimostrare che nella contemporaneità «l’immunizzazione diventa non soltanto lo strumento, ma la forma stessa, della civilizzazione occidentale» (R. ESPOSITO, *Immunitas*, cit., p.47). Questa definizione tende a dimostrare che ai nostri giorni sarebbe prevalente in senso egemonico quella che abbiamo definito come una *Weltanschauung* di destra, la quale mette l’accento sui confini identitari di un corpo sociale, premunendosi contro attacchi esterni piuttosto che rivolgersi alle disfunzioni interne. Secondo tale paradigma immunitario, che prevede un lessico medico applicabile a diversi ambiti e campi semantici difforni, «che ad essere insidiato sia il corpo individuale da parte di una malattia diffusa, il corpo politico da parte di un’intrusione violenta o il corpo elettronico da parte di un messaggio deviante, ciò che resta costante è il luogo in cui si situa la minaccia: che è sempre quello del confine tra l’interno e l’esterno, il proprio e l’estraneo, l’individuale e il comune». Quale che sia il campo di applicazione della metafora immunologica, dunque, si tratta sempre di contrastare il fatto che «qualcuno o qualcosa penetra in un corpo – singolare o collettivo – e lo altera, lo trasforma, lo corrompe, per cui «ciò che prima era sano, sicuro, identico a se stesso, è ora esposto ad una contaminazione che rischia di devastarlo»; una minaccia che, per quanto la si possa raccontare con toni emergenziali, «è costitutivamente inerente ad ogni forma di vita individuale così come ad ogni tipo di aggregazione umana» (Ivi, p.4). Vediamo bene, dunque, come la nostra contemporaneità “controrivoluzionaria”, e nella fattispecie l’immaginario della rivolta che costituisce l’oggetto del presente studio, possa rendersi leggibile anche attraverso tale paradigma immunologico.

²⁴ F. JESI, *Ricetta: mettere il passato in scatola, con tante maiuscole...*, cit., p.287.

²⁵ A. CAVALLETTI, *Prefazione* a F. JESI, *Cultura di destra*, cit., p.11.

opzione ideologica di fatto parlano la stessa lingua».²⁶ Nel momento in cui la cultura di sinistra si protende dunque ad afferrare il *surplus* di significato fornito dalle dimensioni “altre” della morte e del mito, essa entra pericolosamente in contatto con l’immaginario reazionario, perdendo la propria qualità umanistica. L’unico modo in cui una narrazione emancipatrice, secondo Jesi, può accedere al mito umanizzandolo, come abbiamo visto, è attraverso pratiche di straniamento come l’ironia, il montaggio auto-evidente e la citazione strumentalizzata. Se pertanto, come risulta dall’importanza iconografica assegnata al funerale nella cultura antagonista, la contestazione ha edificato la propria mitopoiesi attorno a figure sacrificali di martiri, è naturale che la demitizzazione abbia esasperato questo punto critico della sua dimensione simbolica, deformandola (nel caso specifico di Vassalli) in senso comico; avvertendo dunque, più o meno consciamente, il funzionamento di quella macchina mitologica del Sessantotto che è l’oggetto principe del presente studio.

Inattingibile per eccellenza sarebbe inoltre anche la dimensione linguistica da cui scaturiscono le «idee senza parole»; definizione ripresa, mutandone il segno, da uno dei maggiori fondatori del pensiero della destra fascista novecentesca, Oswald Spengler (1880-1936), autore de *Il tramonto dell’Occidente* (1923). La più felice intuizione di *Cultura di destra* risiede in effetti proprio nell’individuazione di una specifica modalità linguistica come denominatore comune di ogni espressione culturale ascrivibile alla reazione: è qui che, accostando commemorazioni funebri di Carducci, celebrazioni retoriche del Risorgimento e della Resistenza e posta delle lettrici di Liala, Jesi dimostra come anche alcune espressioni linguistiche che si vorrebbero il più lontane possibili da ogni forma di cultura reazionaria attingano in realtà al serbatoio simbolico della destra. Così si comprende il paradosso, solo apparentemente una provocazione fine a se stessa, con cui lo studioso descriveva il maggior approdo della propria ricerca: «la maggior parte del patrimonio culturale, anche di chi oggi non vuole affatto essere di destra, è residuo culturale di destra».²⁷ Ciò incoraggia a esplorare il linguaggio della contestazione attraverso questa ottica, per vedere dove agisce la macchina mitologica trasformandolo in linguaggio delle idee senza parole; soprattutto se, come abbiamo detto in precedenza, non può esistere fedele rappresentazione *del Sessantotto* senza rappresentazione *del linguaggio del Sessantotto*. Questo è vero per Balestrini, il quale, come abbiamo visto, opera una manutenzione attraverso i procedimenti stranianti indicati da Jesi; ma, allo stesso modo, la parodia del Sessantotto, la demistificazione, si è concentrata proprio sulle storture e sulle sclerotizzazioni di questo linguaggio.

²⁶ E. MANERA, *Religioni della morte*, cit.

²⁷ F. JESI, *Ricetta: mettere il passato in scatola, con tante maiuscole...*, cit., p.287.

Un paradosso: linguaggio antagonista come linguaggio egemonico

È indubbio, infatti, che se il Sessantotto è passato alla storia come un eccezionale momento di presa di parola, è perché proprio le parole utilizzate dai movimenti hanno lasciato un'impronta profonda nella memoria collettiva. Se l'ecletticità delle scritte murali alla Sorbona di Parigi ha delineato le modalità di un linguaggio avanguardista del paradosso e del *jeu de mots* che è stato in seguito facilmente depredato dalla comunicazione pubblicitaria, il discorso più strettamente militante – delle assemblee, dei comizi, delle manifestazioni – è stato assorbito e ridotto a macchietta; tant'è vero che, ancora oggi, sarebbe facile tratteggiare la parodia del “sessantottino” che parla come un libro stampato, attraverso espressioni formulari facilmente riproducibili quanto difficilmente comprensibili, citando a memoria dai testi sacri del movimento e con un'enfasi retorica cui cede terreno la pregnanza semantica. Ciò è sicuramente dovuto, in prima battuta, alla spropositata produzione testuale e discorsiva della contestazione, ricordata comicamente *a posteriori* al pari di una forma di logorrea nevrotica. Al di là dei tecnicismi e delle citazioni, in ogni caso, è esistita tutta una fraseologia del discorso dell'assemblea politica la cui pesantezza, con relativa comicità involontaria, era avvertita nel momento stesso della contestazione, se è vero l'aneddoto riportato da Cortelazzo (v. *supra*) secondo il quale sulla lavagna di un'aula della facoltà di Architettura a Roma occupata nel 1968 era stato redatto un elenco di espressioni interdette agli oratori perché inflazionate e ridotte a puri tic linguistici (“nella misura in cui” la più celebre). Per comprendere l'inusitata comicità di questo linguaggio, basterebbe poi uno sguardo ai sorrisi che si lascia scappare il regista Marco Bellocchio mentre recita la parte del professore universitario preso di mira dalle rabbiose invettive politiche – naturalmente infarcite di un simile linguaggio tecnico – di un collettivo che irrompe nell'aula durante la sua lezione in *Discutiamo, discutiamo*, episodio da lui diretto del film collettivo *Amore e rabbia* (1969).²⁸

La memoria collettiva ha depotenziato dunque con una riduzione comica e macchiettistica questi discorsi politici ad alto coefficiente di conflittualità, facendo leva sulle intrinseche problematicità dei linguaggi (quelle messe in risalto da Cortelazzo, Eco e Violi) e riducendone le diverse manifestazioni a un unico, confuso e oscuro “discorso della Rivoluzione”. Comizi del PCI, assemblee “gruppettare” e volantini di rivendicazione brigatisti sarebbero infatti accomunati da un unico linguaggio, roboante quanto incomprensibile, identificato col linguaggio politico *tout court* o più specificamente col discorso antagonista. Per comprenderne il lascito nella memoria pubblica, la genealogia della *idée*

²⁸ MARCO BELLOCCHIO, *Discutiamo, discutiamo*, in CARLO LIZZANI, BERNARDO BERTOLUCCI, PIER PAOLO PASOLINI, JEAN-LUC GODARD, MARCO BELLOCCHIO, *Amore e rabbia*, 1969. Si noti come l'incomunicabilità linguistica (il protagonista parla italiano, la protagonista francese; lui parla di rivoluzione, lei d'amore) sia la traduzione della diversa appartenenza di classe che causa la fine del rapporto sentimentale nell'episodio diretto da Godard e intitolato *L'amore*.

reque, possiamo ancora una volta fare riferimento a *La notte della Repubblica*, in particolare all'intervista concessa a Zavoli dall'ex brigatista Enrico Fenzi, dipinto come un punto di riferimento ideologico per la formazione armata (anche perché professore di letteratura e dunque inquadrabile come intellettuale per eccellenza). Il giornalista dà per assodata l'incomprensibilità del linguaggio rivoluzionario delle BR, riferendosi alle celebri analisi di Umberto Eco: «le risoluzioni brigatiste sono state, e in buona misura sono ancora, un rovello per gli inquirenti. Il loro linguaggio viene analizzato ormai con la scientificità di un semiologo». Chiede pertanto un giudizio al professore, suggerendo peraltro la risposta nella domanda: «Lei come le giudica? Le ha mai criticate, le ha mai giudicate incongrue, superficiali, retoriche, mistificanti, mitologiche?». Questi, raccontando il suo dissenso interno in merito a tali forme linguistiche, utilizza, significativamente, lo stesso aggettivo che ha un ruolo fondamentale in *Cultura di destra*: «quando è uscito un volume diventato famoso, L'ape e il comunista, che costituiva un po' la summa di questo pensiero brigatista, Franceschini, dal carcere di Palmi, mi ha scritto: “Hai visto, cosa ne dici? È il risultato del lavoro di anni e anni”, e io gli ho risposto: “Non l'ho letto e non lo leggerò perché è un libro troppo kitsch per i miei gusti”».²⁹ Alla sconfitta sociale, politica e militare del terrorismo di estrema sinistra, Fenzi aggiunge dunque anche «questa enorme e, secondo me determinante, sconfitta della parola, della comunicazione, sul piano culturale». Se le BR erano «un movimento rivoluzionario, nato, bene o male, dalle grandi speranze e dai grandi movimenti del Sessantotto», esse avrebbero dovuto «inventare, come le grandi rivoluzioni inventano, un nuovo linguaggio, nuovi costumi, nuove espressioni, nuove idee, nuove immagini. Ciò non è mai avvenuto nella maniera più clamorosa, e questa è stata la sconfitta più atroce».³⁰

A inficiare la comunicazione delle Brigate Rosse sarebbe stata inoltre la mimesi del linguaggio degli apparati statuali e, precisamente, polizieschi, come evidente nel ripetuto utilizzo di termini quali “processo”, “arresto”, “rilascio in libertà provvisoria”. Se l'utilizzo di un simile codice, come leggiamo ne *L'orda d'oro*, sicuramente all'inizio «è determinato da una componente di ironia», ciò non toglie che esso «corrisponde a una tendenza che si accentuerà sempre più nella pratica armata»:

la tendenza a porsi come “controstato”, come organizzazione autoritaria e verticistica, come “forma-partito” burocratica e verticale che nel suo evolversi porterà alle “prigioni del popolo”, alla pratica del “processo-giustizia proletaria”, fino a vere e proprie “esecuzioni” come risultato inevitabile della “clandestinizzazione”, che prevede regole ferree e militanti duri e obbedienti che eseguono senza tanto discutere.

²⁹ S. ZAVOLI, *La notte della repubblica. Seconda parte*, cit., pp.216-217.

³⁰ *Ivi*, p.218.

È chiaro dunque come si tratti di un’assimilazione dei simboli del potere e non di una loro distruzione; un meccanismo per cui la comunità ribelle assume la stessa struttura, simbolica e gerarchica, dello *status quo* che vuole contestare, all’interno di una generale «dinamica [...] che, nel tempo, farà sempre più delle Br un riscontro speculare dello stato, e le renderà sempre più difficili da decifrare da parte del movimento».³¹

Anche Umberto Eco del resto, sfogliando «i giornali dei *groupuscules*», utilizzava la stessa definizione di «*Kitsch* rivoluzionario» per descrivere il risultato del «tentativo (spesso ingenuo) di *inventare* un linguaggio “nazionalpopolare”» figlio della «lezione corrottrice del manierismo neorealistico».³² Analizzando un volantino dei NAP, per esempio, il semiologo rinveniva un vero e proprio «stile extraparlamentare» misto a «cliché burocratici»³³ che gli facevano ordire una comica e improbabile teoria del complotto, mettendo in combutta brigatisti, polizia e CIA, ciascuno dei quali detentore specifico di uno dei registri linguistici confusi nel testo. Proprio a Eco, alle sue rubriche sui quotidiani e su riviste come «La Repubblica» e «L’Espresso», si deve forse questa *vulgata* fortemente ironica sul linguaggio della Rivoluzione, molto diffusa peraltro tra i ranghi di quella sinistra democratica che costituiva il *target* delle stesse pubblicazioni su cui il semiologo scriveva; non sarebbe peregrino immaginarlo, se si pensa quanto ha influito sulla memoria pubblica la lettura echiana della foto di Pedrizzetti.

Non si tratta in questo caso però di dipingere Eco come il *maître à penser* della comicità controrivoluzionaria, né attribuire all’attività pubblicistica di una figura singola tutta la responsabilità delle rappresentazioni del linguaggio della Rivoluzione nella memoria collettiva. Nel caso di *Una foto*, così come nelle analisi dei volantini brigatisti, l’attitudine comica e demistificante dello studioso alessandrino ha però ripreso e approfondito il solco su cui si sono prodotte e riprodotte le letture successive della cultura e degli eventi del tempo; o meglio, le sue interpretazioni sono state funzionali al discorso più accettabile per la memoria pubblica, e conseguentemente imbrigliate in tale discorso. La sua produzione intellettuale ci serve pertanto come cartina al tornasole, poiché, in qualche modo, si trova al crocevia tra le frange più estreme in cui si articolava la produzione politica e culturale di quegli anni, in una posizione di mediazione: partecipante ma non primo promotore del Gruppo 63, democratico di una sinistra istituzionale ma interessato ai movimenti giovanili, e così via. La sua voce può essere dunque assunta come nota dominante delle diverse che si espressero “dall’interno” in merito ai fatti del lungo decennio della contestazione.

³¹ N. BALESTRINI, P. MORONI, *L’orda d’oro 1968-1977*, cit., p.414.

³² U. ECO, *Dopo i poeti*, in ID., *Dalla periferia dell’impero*, cit., pp.297-316, p.312.

³³ ID., *Il brigadiere rosso*, cit., p.157.

L'ironia di Eco d'altronde potrebbe essere parente stretta di quel Settantasette bolognese che egli seguì con interesse e che, come abbiamo visto in precedenza, aveva già tentato di rivoluzionare non solo le pratiche antagoniste, ma anche il linguaggio in senso comicamente dissacrante e paradossale (basti pensare alla celebre etichetta “Mao-dadaista” auto-assegnatasi dal movimento legato a Radio Alice). Tutta questa critica del linguaggio interna all'amplissimo schieramento della sinistra è volta del resto a svelare il vuoto che si cela dietro espressioni retoricamente roboanti, tecnicamente complicate o eccessivamente formulari, le quali di conseguenza non possono avere presa sulle masse (il che dovrebbe costituire la loro prima preoccupazione); in questo senso vi possiamo ritrovare le origini di un attualissimo senso comune sulla vacuità di *ogni* discorso purché riguardi la politica. Scriveva infatti Italo Calvino in alcune note sparse sul linguaggio politico che «in Italia» il discorso politico «è molto difficile, astratto, astruso [...] serve a nascondere più che a spiegare: nel caso italiano, a nascondere ciò che è semplice e concreto dietro i giri di parole delle astrazioni generali».³⁴ Rintracciandovi «un impoverimento, uno sbiadire e cancellarsi dei significati», lo scrittore ligure stabiliva inoltre una connessione mortifera che è la stessa che fornisce la coesione ai due diversi saggi di *Cultura di destra*, e che riassume lo stretto legame tra mitologia sclerotizzata e *religio mortis*: «oggi il rifiuto della parola, il non voler più ascoltare mi pare segno d'un desiderio di morte. Tendere alla condizione in cui nulla può raggiungerci dal di fuori, in cui l'*altro* non interviene a scombinare continuamente lo stato di compiutezza che crediamo d'aver raggiunto, vuol dire invidiare la condizione dei morti».³⁵

Ciò serviva naturalmente a Calvino per riaffermare un ruolo specifico della letteratura, la quale, di contro alla «pretesa del linguaggio politico di diventare l'unico linguaggio», deve darsi l'obiettivo di «tradurre in linguaggio umano [...] le cose che i politici sanno dire solo in termini astratti»;³⁶ qui v'è una chiara divergenza con la pratica neoavanguardista *à la* Balestrini che ingloba e non rigetta la lingua dell'agitazione politica. Se, per dirlo con Eco, la Neoavanguardia è stato il «momento in cui la letteratura contemporanea ha creduto di potersi opporre come Altro alla lingua dei *mass media*, ai linguaggi sclerotizzati della quotidianità piccolo borghese, così splendidamente blandita da tanta letteratura che misurava la sua eccellenza sulle tirature e sul consenso dei premi letterari turistico-stagionali», già in Balestrini è evidente come il linguaggio politico sia ascrivibile a tali codici sclerotizzati; è per ciò stesso, del resto, che fornisce il materiale mitologico per la narrazione epica: perché necessita di manutenzione.

³⁴ I. CALVINO, *Note sul linguaggio politico*, in ID., *Una pietra sopra*, cit., pp.306-309, pp.307-308.

³⁵ *Ivi*, p.306.

³⁶ *Ivi*, pp.308-309.

Il paradosso risiede semmai nel fatto che la stagione del «culto della incomprensibilità provocatoria [...] si è conclusa con un fenomeno che la stessa neoavanguardia aveva previsto: il corpo sociale ha saputo fagocitare anche questo inaccettabile modo di parlare».³⁷ Insomma, ci si trova di fronte a un doppio ribaltamento: da una parte, il linguaggio di opposizione teorizzato dallo stesso Balestrini, il linguaggio *altro* della poesia dei Novissimi, è stato inglobato dal sistema mediatico che voleva criticare. Eco vuole infatti dimostrare «come la società voracemente superi la letteratura approfittando della sua forza d’urto creativa per castrarla e rinforzarsi, come avviene in ogni onesto rito di cannibalismo»; anche se, d’altra parte, «nessuna riga dei Novissimi perde validità solo perché un agile pubblicitario ne ha mutuato stilemi esteriori». Tuttavia, il linguaggio letterario postosi come antagonista è stato conseguentemente percepito come linguaggio del sistema, e ciò ha reso possibile, come abbiamo visto in precedenza, che «di fronte al possibile livellamento dei linguaggi e allo sbiadire dell’Alterità del Medesimo, una nuova generazione abbia deciso che scrivere doveva diventare un’altra cosa: magari non scrivere, stendere manifesti, disegnare provocazioni sui muri – e delle scritte sui muri è stata condotta anche l’analisi retorica, per mostrare che talora la forza di uno slogan fosse pari a quella di un distico satirico da antologia».³⁸

Il ribaltamento successivo è dato invece dal fatto che anche questo linguaggio politico si è sclerotizzato, diventando oggetto della critica attuata mediante la letteratura, in una sorta di movimento circolare. Balestrini è stato dunque il primo a rendersene conto, poiché, in *Vogliamo tutto*,

con tecniche di montaggio (che agiscono per effetto di straniamento) ci permette di scoprire come se li ascoltassimo per la prima volta (o ci presenta davvero per la prima volta sulle pagine di un libro) dei discorsi che esistevano già fuori della letteratura, e che forse erano letteratura prima che Balestrini li acquisisse alla letteratura, e lo erano nel senso in cui letteratura è capacità di articolare strumenti verbali per farci scoprire non dico la realtà ma un certo modo inedito e nutrito di interpretarla e viverla.³⁹

Un linguaggio che necessita di una “manutenzione straniante” per non perdere di efficacia, per non affogare nel vuoto dei propri significati logori, è un linguaggio sclerotizzato, dunque una forma di potere costituito, una mitologia fondazionale *in nuce*.

Un ragionamento di questo tipo soggiace a tutti i commenti ironici di Eco, il quale non si limitò ad assumere documenti scritti come proprio oggetto di analisi, ma si concentrò anche sulla produzione orale tipica di momenti di confronto e direzione politica come l’assemblea. Sul filo dell’analogia tra

³⁷ U. ECO, *Dopo i poeti*, cit., p.309.

³⁸ *Ivi*, p.311.

³⁹ *Ivi*, p.315.

il Medioevo e gli anni Settanta che percorre gli articoli raccolti in *Dalla periferia dell'impero*, lo studioso alessandrino notava che, se «il discorso culturale medievale pare, dal di fuori, un enorme monologo senza differenze, perché tutti si preoccupano di usare lo stesso linguaggio, le stesse citazioni, gli stessi argomenti, lo stesso lessico, e sembra all'ascoltatore che si dica sempre la stessa cosa», esattamente la medesima situazione «capita a chi arriva in una assemblea studentesca, legge la stampa dei gruppuscoli extraparlamentari o gli scritti della rivoluzione culturale»; ovviamente *in primis* allo stesso Eco, esperto di Medioevo e osservatore interessato della cultura antagonista. Nel tratteggiare un simile parallelo che, per quanto possa essere ironico, coglie pienamente le criticità di un contro-linguaggio che si muta in linguaggio egemone (o che viene percepito come tale), lo studioso osserva che «la ricerca dei testi sacri (siano essi Marx o Mao, Guevara o Rosa Luxemburg) ha anzitutto questa funzione: ristabilire una base di discorso comune, un corpo di autorità riconoscibili su cui instaurare il gioco delle differenze e delle proposte di urto». ⁴⁰ Ci troviamo dunque di fronte a un irrigidimento identitario del linguaggio della Rivoluzione, che non ha più come orizzonte una diffusione del messaggio tendente all'universale, ma la definizione dei confini di un collettivo ristretto e ben preciso: è per questo che diventa un codice iniziatico riservato a pochi adepti, e da qui proviene un'oscurità che, dal momento in cui la funzione del discorso diventa quella del mito fondativo, è del tutto intenzionale. Una dinamica di chiusura identitaria, di autoprotezione, che non è del tutto dissimile da quella che portò Memeo a recitare la parte dello sparatore (più o meno) solitario in mezzo a via De Amicis.

Un abbozzo di sistematizzazione teorica di questa lingua delle assemblee politiche da parte di Eco, sempre sul filo dell'ironia tagliente, si ritrova nell'articolo *L'assemblea desiderante*, concepito insieme a Paolo Fabbri, in cui si delinea una genealogia tassonomica delle assemblee politiche, momento per eccellenza della “presa di parola” – che però, nota Eco, è già diventata facilmente «presa per il sedere» –, dal Sessantotto in poi. L'assemblea primordiale, eminentemente sessantottesca, sarebbe l'assemblea Giudiziaria, di tipo «polare, accusanti contro accusati», ⁴¹ che è esattamente quella messa in scena da Bellocchio (studenti contro professori). Da qui sarebbero poi nate l'assemblea Deliberativa, che non ha più al centro uno scontro frontale, ma una decisione da prendere collettivamente, e l'assemblea Pulsionale, fondata sul confronto e sulla confessione personale, dove i diversi soggetti mettono in gioco i propri desideri privati (in cui dunque, per dirlo con un celebre slogan, davvero “il personale è politico e il politico è personale”).

Quest'ultima segnerebbe la netta cesura tra il Sessantotto e il Settantesimo, anche (e soprattutto, nell'analisi echiana) dal punto di vista linguistico: se la lingua propria dell'assemblea Pulsionale è

⁴⁰ U. ECO, *Verso un nuovo medioevo*, in ID., *Dalla periferia dell'impero*, cit., pp.189-214, pp.204-205.

⁴¹ ID., *L'assemblea desiderante*, in ID., *Sette anni di desiderio*, cit., 68-77. p.70.

definita “libidinese”, nelle altre tipologie assembleari si parla «il cosiddetto “sinistrese” (nella misura in cui, argomentazioni serrate, ricorsi a principi di autorità, il pensiero di Lenin o di Mao o di Stalin, il proletariato, la lotta di classe...)», che «è argomentativo e sillogistico [...] spiega quello che bisogna fare e dice le ragioni per cui». In questo discorso «il ritmo è serrato, uguale a quello degli slogan da corteo, è il ritmo delle idee concatenate sillogisticamente. Il modello sintattico è Cicerone». Parlando poi di vacuità e di irrigidimento identitario (dunque anche gerarchico), lo studioso alessandrino nota che «il sinistrese parla o finge di parlare dopo aver molto parlato. Il parlante si propone come garante della verità di ciò che dice», e pertanto «un discorso in sinistrese tende a instaurare una leadership».⁴²

Il distacco tra Sessantotto e Settantasette si consuma proprio nella percezione delle storture del “sinistrese”, e nella considerazione di questo linguaggio antagonista come nuovo discorso egemone. Il “sinistrese” perde dunque la presa sulle masse, e diventa linguaggio elitario, per iniziati, riservato a una cerchia ristretta; si sclerotizza, cioè, diventando il codice di una nuova forma di potere gerarchico ed escludente, volto a celare un vuoto politico. L’analisi del linguaggio dell’assemblea traccia la stessa dinamica portata alla luce dalla foto di Pedrizzetti, lo stesso rapporto tra masse e rivoluzione, quando Eco si chiede: «i gruppi terroristici coi loro tribunali del popolo non rifaranno a livello verticistico quello che molte assemblee non fanno più a livello di massa, giudicando e deliberando punizioni ed interventi?».⁴³ La reazione di un uditorio “settantasettino” davanti a un discorso “sessantottesco”, pertanto, non può che essere la stessa derisione comica che prenderemo in esame nei seguenti capitoli attuata attraverso le forme della letteratura: «quando in un’assemblea a maggioranza libidinese appaiono interventi in sinistrese questi vengono derisi e “virgolettati” (le grida di “scemo, scemo” sono appunto una forma di virgolettatura)».⁴⁴

Al di là dell’ironia disseminata nelle valide analisi echiane, qui si registra il paradosso a partire dal quale muove la fase demitizzante della letteratura della rivolta, il “polo di Vassalli”: il linguaggio che si poneva come antagonista si è costituito come egemone, e dunque necessita di essere demistificato e sbeffeggiato. I bersagli della critica non saranno più allora i media tradizionali, ma i volantini e le assemblee che fornivano i materiali verbali per *Vogliamo tutto*. Per comprendere questo mutamento apparentemente paradossale, mettere in evidenza le fonti dei ragionamenti di Eco e allo stesso tempo andare alle radici della rappresentazione attuale della parola sessantottesca, occorre tenere ben presente anche la definizione di Michel Foucault per cui «in ogni società la produzione del discorso è insieme controllata, selezionata, organizzata e distribuita tramite un certo numero di procedure che hanno la funzione di scongiurarne i poteri e i pericoli». Possiamo immaginare che proprio la grande

⁴² *Ivi*, p.71.

⁴³ *Ivi*, p.73.

⁴⁴ *Ivi*, p.72.

presa di parola del Sessantotto parigino fornì probabilmente interessanti casi di studio alle meditazioni del filosofo francese successivamente raccolte ne *L'ordine del discorso*; meditazioni in merito alle strategie di partizione dei regimi discorsivi che, al pari di quelle attuate sui corpi dei carcerati, ne permettono il controllo disciplinare. Il modello di potere che soggiace a tali ragionamenti è quello desumibile a partire da *La volontà di sapere*, per cui la sovraesposizione di un certo tipo di discorso non è sempre una forma di liberazione, dal momento che il potere non sempre si pone come censura, ma, più spesso, come normatività e conseguente ripartizione. «In una società come la nostra si conoscono, naturalmente, le procedure d'*esclusione*», dice Foucault; vige però, rispetto a un modello repressivo del potere, «un altro principio d'*esclusione*: non più un interdetto, ma una partizione (*partage*) e un rigetto».⁴⁵ L'esempio principe, significativo per l'analisi condotta fin qui, è quello del “folle” come «colui il cui discorso non può circolare come quello degli altri [...]»; ma, nota il filosofo francese, capita anche che a questa figura si attribuiscono

strani poteri, quello di dire una verità nascosta, quello di annunciare l'avvenire, quello di vedere del tutto ingenuamente quel che la saggezza degli altri non può scorgere. È curioso constatare che per secoli in Europa la parola del folle o non era intesa, oppure, se lo era, veniva ascoltata come una parola di verità [...] la parola non gli era data che simbolicamente, sul teatro in cui si faceva avanti, disarmato e riconciliato, poiché vi sosteneva la parte della verità colla maschera.⁴⁶

Si comprende così come anche la presa di parola, se la voce è quella di un buffone/furfante/sciocco quale l'Alfonso di *Vogliamo tutto*, possa rientrare nelle pratiche di ripartizione strategica attuate dal potere: la forza contestativa dell'operaio di Balestrini era dunque data, più che dai verbali segreti che egli esprimeva, dall'essere parte di un soggetto collettivo (la cui collettività però, come abbiamo visto, si erode progressivamente nel ciclo de *La Grande Rivolta*).

Per quanto riguarda la costituzione del linguaggio rivoluzionario come forma di potere, ciò va di pari passo con la costituzione della Rivoluzione come disciplina, il cui regime discorsivo configura una vera e propria dottrina. Se, infatti, «una disciplina vien definita da un campo d'oggetti, da un insieme di metodi, da un corpus di proposizioni considerate come vere, da un gioco di regole e di definizioni, di tecniche e di strumenti», costituendo «una sorta di sistema anonimo a disposizione di chi voglia o possa servirsene», attraverso l'analisi dei tecnicismi e delle espressioni formulari delle assemblee e dei volantini è possibile riconoscere che la “teoria della Rivoluzione” risponde a questi

⁴⁵ M. FOUCAULT, *L'ordine del discorso. I meccanismi sociali di controllo e di esclusione della parola*, Torino, Einaudi, 1972, pp.9-10.

⁴⁶ *Ivi*, pp.11-12.

requisiti, poiché si volge «a un piano d’oggetti determinato» e utilizza «strumenti concettuali o tecnici di tipo ben definito». Ne risulta che «per appartenere ad una disciplina, una proposizione», come quella che si può pronunciare in un’assemblea, «deve poter iscriversi in un certo tipo d’orizzonte teorico»⁴⁷ quale, mettiamo, quello marxista; nella delimitazione di tale orizzonte teorico giocano poi un ruolo fondamentale le *auctoritates* di cui parla Eco.

Così, se la Rivoluzione è una disciplina, deve essere simultaneamente anche «un principio di controllo della produzione del discorso. Essa gli fissa dei limiti col gioco d’una identità che ha la forma di una permanente riattualizzazione delle regole» attraverso «principî di costrizione».⁴⁸ Meccanismi di questo tipo sono evidenti nelle assemblee dove si parla il “sinistrese”, a partire proprio dall’omologazione linguistica e dalla forte componente iniziatica di questo codice condiviso: simili procedure di controllo dei discorsi mirano a «determinare le condizioni della loro messa in opera, [...] imporre agli individui che li tengono un certo numero di regole», per «non permettere così a tutti di accedervi». Si tratta di una «rarefazione [...] dei soggetti parlanti: nessuno entrerà nell’ordine del discorso se non soddisfa a certe esigenze o se non è, d’acchito, qualificato per farlo» – primo requisito per potersi considerare un iniziato. Ponendosi superficialmente come libera presa di parola collettiva, però, le assemblee attuano sottili strategie di partizione dei diversi regimi discorsivi, più che di censura repressiva: «tutte le regioni del discorso non sono egualmente aperte e penetrabili; alcune sono saldamente difese (differenziate e differenzianti), mentre altre sembrano quasi aperte ai quattro venti e poste, senza preliminare restrizione, a disposizione di ogni soggetto parlante».⁴⁹ Nelle dinamiche assembleari il peso specifico di un intervento sull’uditorio è dunque influenzato da queste varianti ripartite in modo gerarchico; non dimentichiamo che il “sinistrese”, secondo Eco, tende a creare una leadership la cui parola peserà molto di più di quella degli iniziati o iniziandi. Come il corteo analizzato nei capitoli precedenti, allora, anche l’assemblea si configura come un rituale che, in modo identitario, «definisce la qualificazione che devono possedere gli individui che parlano [...] i gesti, i comportamenti, le circostanze, e tutto l’insieme di segni che devono accompagnare il discorso», fissando «infine l’efficacia supposta o imposta delle parole, il loro effetto su coloro cui sono rivolte»; fondamentale nelle assemblee infatti è il *feedback* del pubblico nei confronti del singolo che sta parlando. A pieno titolo possiamo dunque includere in queste dinamiche rituali il “sinistrese”, poiché, nota infine Foucault, «i discorsi religiosi, giudiziari, terapeutici, e in parte anche quelli politici non sono quasi dissociabili da questa utilizzazione di un rituale».⁵⁰

⁴⁷ *Ivi*, pp.24-27.

⁴⁸ *Ivi*, p.29.

⁴⁹ *Ivi*, p.29-30.

⁵⁰ *Ivi*, pp.30-31.

La funzione identitaria di questi riti assembleari è evidente inoltre nel momento in cui si inquadra il regime discorsivo della Rivoluzione come dottrina, ossia come discorso che «tende a diffondersi; e unicamente mettendo in comune un solo ed identico insieme di discorsi, degli individui, per quanto numerosi si immaginino definiscono la loro reciproca appartenenza». Nella messa in circolazione di un discorso dottrinale quale avviene nell’assemblea di tipo deliberativo, infatti, «la sola condizione richiesta, apparentemente, è il riconoscimento delle stesse verità e l’accettazione di una certa regola – più o meno duttile – di conformità coi discorsi convalidati». L’agire coercitivo di queste forme rituali sui singoli parlanti è poi dato dal fatto che «l’appartenenza dottrinale mette in causa sia l’enunciato che il soggetto parlante, e l’uno attraverso l’altro. Essa mette in causa il soggetto parlante attraverso e a partire dall’enunciato, come dimostrano le procedure d’esclusione e i meccanismi di rigetto che subentrano quando un soggetto parlante ha formulato uno o più enunciati inassimilabili» (pensiamo ai fischi e alle grida “scemo, scemo”, citate da Eco). Allo stesso tempo, «la dottrina mette in causa gli enunciati a partire dai soggetti parlanti, nella misura in cui la dottrina vale sempre come segno, manifestazione e strumento d’una preliminare appartenenza»,⁵¹ come conferma, cioè, di un’adesione al collettivo ristretto e non tendente all’universale cui il discorso stesso ha tracciato i confini.

Gli articoli ironici di Eco e la teoria di Foucault portano così alla luce il fatto che quella che si è presentata come una grande presa di parola orizzontale e antistrutturale si possa essere mutata in una struttura gerarchica ritualizzata che si manifesta attraverso procedimenti di partizione dei discorsi. Questo mutamento è riflesso dalla natura del linguaggio utilizzato, che fin dalle analisi di Cortelazzo appariva come un codice ad accesso controllato, disfunzionale a una diffusione di massa e, in ultima analisi, a una vera gravidanza semantica. Sul vuoto di queste parole ridotte a formule e a tic linguistici si innesta tutta l’operazione di demitizzazione del Sessantotto portata avanti, attraverso le modalità del comico (le stesse utilizzate in maniera più sorniona e meno spietata da Eco), nei romanzi pubblicati da Sebastiano Vassalli a cavallo tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta. In questi si raccontano proprio gli effetti di un linguaggio ormai percepito come egemonico su singole individualità devianti che lottano per emanciparsi dalla pesantezza di tali espressioni svuotate di senso. È così che dal linguaggio della rivolta, dunque, si passa a una rivolta contro il linguaggio.

La comicità di Sebastiano Vassalli

⁵¹ *Ivi*, pp.33-34.

Del posizionamento politico e artistico di Sebastiano Vassalli, delle posture assunte rispetto al Sessantotto e all’esperienza del Gruppo 63, abbiamo già detto; è ora il momento di mostrare in quali modalità narrative tale postura si è tradotta. Per farlo, prima di affacciarsi direttamente ai testi, occorre ricostruire una sorta di reticolo culturale che leghi l’esperienza personale dell’autore al fermento delle riflessioni teoriche dispiegate durante gli anni Settanta (anni del suo apprendistato), e stabilire contatti che non si possono escludere neppure per uno scrittore così fisicamente appartato e autoesiliato come il novarese.

Se la nostra analisi verterà sui romanzi della giovinezza di Vassalli, in parte rinnegati dallo stesso autore e relegati ai margini delle monografie sulla sua opera, possiamo però partire da alcune opere della “maturità”, nelle quali, in una radicalizzazione della posizione politica ed esistenziale, si realizzano pienamente le stesse modalità narrative della trilogia comica a cavallo tra anni Settanta e Ottanta. Prendiamo per esempio *3012. L’anno del profeta* (1995), romanzo contiguo alle modalità della fantascienza (ma per il quale Vassalli preferì la definizione di “favola” ambientata nel futuro): questo giunse addirittura a essere additato di criptofascismo per la concezione – di filiazione futurista – dell’odio e della “guerra sola igiene del mondo” come uniche energie vitali genuine, e dunque, motori storici.⁵² A una tale convinzione giunge infatti, al termine del suo itinerario cristologico di formazione, il Profeta Antalo Merlini, smascherando così l’ipocrisia di quella “dittatura della pace” cui è sottomesso il suo mondo futuristico e paradossalmente distopico. Abbiamo già accennato alle ascendenze illuministiche della narrativa di Vassalli; e la parabola del suo Profeta, raccontata con «tono palesemente satirico»,⁵³ non è altro che quella di un *Candide* che, vessato continuamente – braccato dai trafficanti d’organi, cacciato da killer per sport, vittima della violenza strutturata nella convivenza condominiale –, si ribella alla propria condizione fondando con la sua morte la religione della guerra perpetua. L’autore plasma dichiaratamente questo universo a partire dalla delusione per l’esperienza sessantottesca e comunista, tradotta nel mutamento di un’utopia in distopia: «le idee mi

⁵² Già ne *La chimera* (1990), in realtà, Vassalli metteva allo scoperto questa concezione funzionalista dell’odio come propulsore storico e unica vera costante dell’umanità. Parlando del popolo di Zardino, paese in cui si consuma il dramma della “strega” Antonia, il narratore onnisciente dice: «erano tutti brava gente: la stessa brava gente laboriosa che nel nostro secolo ventesimo affolla gli stadi, guarda la televisione, va a votare quando ci sono le elezioni, e, se c’è da fare giustizia sommaria di qualcuno, la fa senza bruciarlo, ma la fa; perché quel rito è antico come il mondo e durerà finché ci sarà il mondo. (Finché continueranno ad esserci degli uomini ci saranno i Gesucristi e le Gesucriste, come disse Antonia)», S. VASSALLI, *La chimera*, Torino, Einaudi, 1990, p.295. In queste parole è però ravvisabile ancora una critica di questo schema sacrificale del capro espiatorio che forse giunge all’autore da Girard (e che sicuramente riprende l’attitudine demistificante del Manzoni della *Colonna infame*); non una glorificazione apertamente provocatoria e antiprogressista come quella di *3012*.

⁵³ C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., p.90.

vengono da questo mondo dove ho visto fallire un’utopia che apparentemente era molto bella e, tutto sommato, più piccola rispetto all’utopia della pace: il socialismo. Siccome non esisteva nell’uomo la volontà di socializzare, hanno dovuto imporla con il socialismo reale»,⁵⁴ dichiarò in un’intervista a «La Stampa», rispondendo alla polemica scatenata dal libro negli ambienti intellettuali progressisti.

Ciò che ci interessa però, al di là della parabola del protagonista del romanzo, è il carattere della voce narrante, autodefinitasi “curatore”, che attraverso lo stratagemma del “manoscritto ritrovato” si pone a grande distanza dagli avvenimenti raccontati (per la precisione, due secoli), i quali a loro volta si svolgono più di mille anni dopo il presente dell’autore, cui pure non mancano riferimenti precisi. Il primo paradosso è dato dal fatto che l’introduzione del curatore porti la dicitura «Aranceti della Valle del Po, 25 ottobre 1994»;⁵⁵ ma ciò non stupisce, dal momento che poche righe prima, si dice: «3012 non è il testo sacro di una nuova religione, e non è nemmeno un romanzo fantastico. 3012 è una favola: la favola della circolarità del tempo». ⁵⁶ Ciò che prevale, al di là delle indicazioni di tempo precise, è dunque la distanza, il “C’era una volta lontano lontano” delle favole, che crea uno iato incolmabile tra il narratore e il narrato: come vedremo dettagliatamente, si tratta di un procedimento di straniamento, che permette all’autore di fornire uno sguardo nuovo, straniato per l’appunto, sugli avvenimenti del suo presente e del suo recente passato.

Troviamo un esempio perspicuo di ciò, in relazione alla materia che più interessa il presente studio, nel quinto capitolo del romanzo, quando il curatore si attarda a descrivere l’Italia antica, patria del protagonista: Antalo è infatti nato nel 2988 a Fellinia, città in cui è facile riconoscere la mutazione distopica di Rimini. In queste righe Vassalli, attraverso il velo dello straniamento, espone alcune sue teorie sul presunto “carattere degli italiani” cui dedicò un appassionato studio (confluito poi ne *Gli italiani sono gli altri: viaggio (in undici tappe) all’interno del carattere nazionale italiano*, 1998), e racconta: «gli italiani [...] oltre alle festività riconosciute nel resto del mondo hanno delle festività loro proprie, i cosiddetti *scioperi*, che non compaiono in nessun calendario e non si sa nemmeno quanti siano e dove si verificheranno». Con il piglio dell’archeologo e dell’etnografo, spiega poi che «l’origine degli *scioperi* si perde nella notte dei tempi, ma non sembra potersi riferire a motivi d’ordine religioso e nemmeno di protesta sociale. Gli studiosi moderni sono piuttosto inclini a mettere in rapporto questa tradizione con un’altra ancora più atipica, quella dei *carnevali*, e con la naturale propensione del popolo italiano alle feste e alle beffe». Ecco poi che la distanza temporale, spaziale

⁵⁴ PIER LUIGI VERCESI, *Polemica. Scrittori contro «3012»: il mondo non è così cattivo, «Vassalli sposi la destra»*, in «La Stampa», 26 marzo 1995, n.83, p.20,

<http://www1.lastampa.it/_web/tmplframe/default.asp?indirizzo=http://www.archiviola stampa.it/> (2 luglio 2018).

⁵⁵ S. VASSALLI, *3012. L’anno del Profeta*, Torino, Einaudi, 1995, p.5.

⁵⁶ *Ivi*, p.3.

e culturale che separa dalla prassi dello sciopero, è resa dall’incomprensibilità di questo termine, e dell’avvenimento cui si riferisce, per l’osservatore contemporaneo alla voce narrante:

raccontare uno *sciopero* a chi non ci si è trovato di persona è impresa difficile. Tutt’a un tratto e quasi sempre senza preavviso, il paese si ferma: i treni subsonici si bloccano dove si trovano, magari in un tunnel o sopra un viadotto, i ristoranti con cuochi e camerieri umani [...] chiudono i battenti, gli addetti alle strade mobili tolgono l’energia e se ne vanno a casa, perfino i robot delle pulizie, negli alberghi, smettono di funzionare, perché non c’è più nessuno che controlli la loro centrale! I viaggiatori in partenza non possono partire, e quelli in arrivo non vengono fatti arrivare finché lo *sciopero* non è terminato. A volte, qualcuno che si trova a viaggiare in quel paese ignorando l’usanza degli *scioperi*, si arrabbia e strepita e fa il diavolo a quattro, ma la sua arrabbiatura è del tutto inutile perché gli italiani dicono “C’è lo sciopero” con la stessa rassegnata pazienza, e la stessa calma, con cui gli abitanti di un altro paese gli direbbero “c’è l’alta marea”, “c’è vento”, “c’è la Luna piena”...⁵⁷

Sempre mimando una postura paleoetnologica, il curatore appone a questa descrizione una nota a piè di pagina, dove da un lato approfondisce le origini para-antropologiche delle pratiche di sciopero, e dall’altra, fa esplodere il ghigno satirico con cui intende demolire ogni residuo di mito sessantottesco (si noti come l’utilizzo delle virgolette, unito ai corsivi, sia ancora un marcatore della distanza):

Un’antica interpretazione degli *scioperi* voleva che fossero una forma estrema di protesta dei cosiddetti “proletari” (lavoratori) contro i loro padroni “capitalisti”, per danneggiarli e mandarli in rovina. Studi recenti sull’economia del mondo antico hanno potuto dimostrare, però, che nessun capitalista andò mai in rovina a causa degli *scioperi*, e hanno permesso di ricondurre quell’usanza nel suo contesto più appropriato, che è quello del folklore. Lo *sciopero*, secondo le teorie più aggiornate e credibili, non fu altro che un rito collettivo in cui si realizzavano, simultaneamente, le due massime aspirazioni degli italiani di ogni epoca: quella di “fare casino” – cioè disordine – e quella di “rompere i coglioni” di chi gli stava (e gli sta) vicino.⁵⁸

Da un estremo all’altro della produzione vassalliana, lo stesso procedimento di rappresentazione della rivolta mediante la distanza dell’erudito (come abbiamo detto, archeologo ed etnografo) si trovava già nello pseudo-trattatello secentesco *Tempo di mæssacro*, pubblicato nel 1970 da Einaudi grazie all’interessamento di Italo Calvino:⁵⁹ nel testo vengono esposti, seguendo il movimento di una

⁵⁷ *Ivi*, pp.21-22.

⁵⁸ *Ivi*, p.21, n.2.

⁵⁹ Cfr. R. CICALA, *op. cit.*, p.19.

proliferazione incontrollata che è attualizzazione dello stile barocco, le diverse forme del «màssacro», ossia della violenza (già concepita evidentemente in qualche modo come motore del mondo più di vent’anni prima di *3012*). Siamo ancora nella scia della ricerca post-avanguardistica dello scrittore, situabile all’interno di un piccolo raggruppamento che Maria Corti ha definito “neosperimentalista” e che prosegue una sperimentazione letteraria nel segno della “funzione Gadda”: un *corpus* caratterizzato, secondo la studiosa, da «una serie di recuperi che possono rivitalizzare il sistema letterario dal di fuori» (in cui si può includere dunque la ripresa del genere trattatistico barocco), e, nel caso specifico di Vassalli, dall’«uso il più violento possibile delle parole, a costo di perderne il significato». ⁶⁰ In questo utilizzo della lingua, di chiara ascendenza neoavanguardistica, è già evidente una certa ambiguità dell’autore, al punto che anche Corti non riusciva a definirne con certezza lo scopo. Diverse le ipotesi proposte dalla critica, tra cui che «in tal modo l’autore abbia voluto esercitare funzione eversiva, di avanguardistica memoria, nei riguardi della lingua considerata prodotto borghese, soggetto a conformismo e standardizzazione» – e in questo la sua poetica sarebbe del tutto assimilabile a quella di Balestrini –, che «abbia scelto per istinto quella che Manganelli chiamò a proposito del suo primo romanzo *Narcisso* “l’euforica bisboccia verbale, sconnessa e avvampante”», o, infine, che «abbia ancora privilegiato le violenze linguistiche e certi tic stilistici maniacali come equivalente formale dell’umana demenza, oggetto di trattazione del libro, o ancora si sia volto a un clownesco uso della lingua che fosse antitetico alla struttura trattatistica». Il riscontro di una probabile «presenza di concause» ⁶¹ è la sentenza definitiva di Corti; ma, in ogni caso, è evidente che ci troviamo in una fase liminale della produzione dello scrittore, in cui non è ancora ben chiaro contro chi muovere le armi affilate presso la neoavanguardia (il riso, il plurilinguismo gaddiano, l’esplosiva inventiva lessicale). L’unica cosa definibile – e definita dallo stesso autore in un intervento sul numero 1 della rivista «Pianura», da lui co-fondata – è, dopo i primi anni della contestazione, «la volontà di capire le trasformazioni degli anni settanta e attuare una sperimentazione linguistica non fine a se stessa, come talvolta ha fatto la neovanguardia». ⁶²

Una certa postura distaccata verso quegli avvenimenti di cui Balestrini sarebbe andato cantando l’epica era però già in qualche modo evidente: in un paragrafo sulle «attitudini tribali del bipede», cioè dell’essere umano visto come una qualsiasi creatura – aggiungiamo anche l’etologo, pertanto, alla lista dei ruoli assunti dal narratore –, il trattatista si occupa di illustrare la contrapposizione tra singolo e collettività che abbiamo visto animare la letteratura balestriniana. Ciò però avviene in chiave totalmente contrapposta a quella del poeta milanese, presso il quale il polo positivo è quello della

⁶⁰ *Ivi*, p.20.

⁶¹ MARIA CORTI, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, p.162.

⁶² R. CICALA, *op. cit.*, p.27.

collettività: queste attitudini non sono che «sublimazione d’istinto gregario, e da queste deriva il trascendimento gestaltico della folla come unità sulla somma dei bipedi che la compongono: perché la folla tutta è meno stupida e codarda del bipede, e naturalmente volta al massacro seppur circoscritto». Non che si riservi una parola meno disillusa quando, con espliciti riferimenti alle rivolte sessantottesche, si tratta «de’ conati trascinapòppoli, de le golpi che nelle vigne istriscianti o delle vigne che nelle golpi piantate subdolamente s’insinuano, delle organze civettonistiche quando si brulica in spazzii, in spiazzi, in piazze contro questurini che manganèllano sordidi», quando «allora sale l’anonimo cola di rienzo portatile». ⁶³ Ma anche qui, al di là del contenuto, ciò che ci interessa constatare è la distanza incolmabile che il narratore – curatore, trattatista, etnografo, etologo, archeologo – frappone tra sé e la materia; il che gli permette, troncando sul nascere ogni possibile identificazione, di fornire spiegazioni di qualcosa che è già remoto (ma che in realtà è appena passato o in pieno corso di svolgimento) arrogandosi un fittizio senno di poi. Si tratta di un procedimento base dello straniamento, del tutto simile a quello attraverso cui Tolstòj descrive la proprietà privata facendo parlare il cavallo nell’esempio citato da Šklovskij; solo che non viene attuato mediante il ricorso a una focalizzazione inusitata e deformante, bensì attraverso l’instaurazione di una distanza fittizia che è quella dello sguardo scientifico – e si noteranno d’altronde abbozzi di convergenze tra la “minimizzazione” para-antropologica dello sciopero e l’interpretazione rituale della rappresentazione della rivolta che abbiamo fornito nei capitoli precedenti.

Due sono gli aspetti di tale modalità narrativa adottata da Vassalli che ci interessa rilevare: l’innegabile effetto comico ottenuto mediante lo straniamento, e lo “sguardo archeologico” alla base di questo effetto, in cui si concretizza la postura critica dell’autore rispetto alle mitologie che intende decostruire. Bisogna dunque, innanzitutto, inserire il percorso di Vassalli in quella “riscoperta del comico” che fu al centro di alcune tendenze della cultura italiana tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta; uno sguardo fuori dai confini nazionali, verso est, permette poi di inquadrare queste ricerche narrative in un recinto teorico delimitato dalle riflessioni di Bachtin e di Šklovskij. Per rimanere nel campo tracciato nella prima parte dello studio, delimitato dall’esperienza neoavanguardista e dalla generazione nata tra gli anni Trenta e Quaranta, ciò significa verificare attitudini in comune e divergenze tra Vassalli e uno dei maggiori promotori di questa “riscoperta”, Gianni Celati (1937). Come lo scrittore novarese, Celati svolse un breve “tirocinio” presso la neoavanguardia (pubblicando per esempio su «Marcatré» e «Quindici»), da cui si distaccò nettamente in seguito, soprattutto nella sua produzione narrativa; al punto che il libro d’esordio, *Comiche* (1971), segnala Belpoliti, «è stato accolto dai critici (Angelo Guglielmi, Giuliano Gramigna, Walter Pedullà) come uno dei testi decisivi

⁶³ S. VASSALLI, *Tempo di massacro. Romanzo di centramento & sterminio*, Torino, Einaudi, 1970, p.89.

della nuova stagione letteraria che segue il Gruppo 63 e il suo dissolvimento». ⁶⁴ Lo stesso Belpoliti colloca poi Celati in una sorta di “cenacolo” legato all’Università di Bologna degli anni Settanta, di cui sarebbe “padre” ideale il filologo, storico e antropologo Piero Camporesi (1926-1997): il critico rileva la convergenza, in quegli anni, delle ricerche di Celati, dello storico Carlo Ginzburg (1939) e del drammaturgo Giuliano Scabia (1935, coetaneo di Balestrini e anch’egli legato all’esperienza del Gruppo 63). Ad accomunare tali ricerche, nel contesto di un’ottica accademica in cui convergono storia, antropologia e letteratura, sarebbero l’interesse per la cultura degli strati subalterni della società, la proliferazione fabulatoria incontrollabile delle piccole storie e il comico carnevalesco che di tale cultura è espressione precipua: tratti distintivi che verranno poi espressi in una comicità militante caratteristica del movimento del Settantasette bolognese, con il suo epicentro nel dipartimento del DAMS dove, appunto, Celati (che tenne il seminario sull’Alice di Lewis Carroll da cui nacque l’esperienza di scrittura collettiva di *Alice disambientata*) insegnava Letteratura Americana, e Scabia Drammaturgia.

L’espulsione del comico dalla letteratura ufficiale come forma di partizione del discorso legata al mantenimento dello *status quo* è una delle tesi fondamentali di questo ambiente culturale; tesi che, com’è noto, verrà poi espressa in forma narrativa da Umberto Eco (altro insegnante del DAMS) ne *Il nome della rosa*. La qualità sovversiva della risata era d’altronde presente nelle riflessioni dello studioso alessandrino già ai tempi del *Diario minimo* (1963), in cui la ritroviamo condensata nell’*Elogio di Franti*. Qui Eco, prendendo di mira l’ipocrisia della concezione di concordia sociale su cui si innesta la gerarchia dei personaggi in *Cuore* (1886) di Edmondo De Amicis (1846-1908), rilevava come la risata fosse la dimensione unica del solo, tra gli scolaretti descritti nel diario redatto dal piccolo Enrico Bottini, a essere tratteggiato unicamente in negativo: il sottoproletario Franti, figura malvagia cui viene negata ogni possibilità di presa di parola e che inoltre sparisce rapidamente dal testo; non prima, comunque, di aver riso in faccia alla madre afflitta dai suoi insuccessi scolastici – l’atto più deprecabile in assoluto per i valori su cui edifica il proprio universo De Amicis. Nel sovrapporre totalmente la figura del compagno al diavolo, però, «quello che Enrico non si domanda», nota Eco, «è se la cattiveria di chi ride non sia una forma di virtù, la cui grandezza egli non può capire poiché tutto ciò che è riso e cattiveria in Franti altro non è che la negazione di un mondo dominato dal cuore, o meglio ancora di un cuore pensato a immagine del mondo in cui Enrico prospera e si ingrassa». ⁶⁵ Da qui si comprende come una simile elisione censoria del riso sia mero strumento della conservazione, poiché «il riso di Franti è qualcosa che distrugge, ed è considerato malvagità solo perché Enrico identifica il Bene all’ordine esistente e in cui si ingrassa. Ma», relativizzando la

⁶⁴ M. BELPOLITI, *Carnevale a Bologna*, cit., p.246.

⁶⁵ U. ECO, *Elogio di Franti*, in ID., *Diario minimo*, Milano, Bompiani, 1992, pp.81-92, p.86.

questione al di là dell’ottica ristretta di De Amicis, «se il Bene è solo ciò che una società riconosce come favorevole, il Male sarà soltanto ciò che si oppone a quanto una società identifica con il Bene, ed il Riso, lo strumento con cui il novatore occulto mette in dubbio ciò che una società considera come Bene, apparirà come volto del Male, mentre in realtà il ridente – o il sogghignante – altro non è che il maieuta di una diversa società possibile». ⁶⁶ Le accezioni politiche di questo riso in tutto e per tutto rabelaisiano, allo stesso tempo sovversione dell’ordine costituito e germinazione di un nuovo mondo, sono inoltre sottolineate dalla strizzata d’occhio finale dell’articolo, con cui Eco intravedeva in Franti la premonizione dell’anarchico regicida Gaetano Bresci.

Questa teoria politica del comico è alla base di uno dei saggi di Celati di più spiccata ascendenza bachtiniana, *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice* (1973, raccolto successivamente in *Finzioni occidentali*). Qui leggiamo, per esempio, che «le *mésalliances* tipiche della comicità, come associazione di elementi incompatibili, del re e del pazzo, del sapere e della trivialità, dell’uomo e della bestia, della religione e dell’oscenità, dei sentimenti e del cibo, distrugge il dramma, eliminando la separazione di valori, di ordini, di classi, che è il presupposto dell’unità del mondo». La tensione antistrutturale del comico non cede peraltro il fianco a una progressiva nuova strutturazione gerarchica, poiché «il mondo al rovescio dell’archetipo carnevalesco non offre in alcun modo come definitivo il proprio ribaltamento, né come monovalenti i suoi segni». ⁶⁷ Tutto si svolge nel segno dell’ambiguità e di un rinnovamento che è ciclico e perpetuo – dunque, perennemente instabile –, e che non permette alcun processo di cristallizzazione ideologica o di sclerotizzazione delle narrazioni secondo un sistema di valori e di *exempla* mitici: Celati cita il passo dell’opera di Rabelais in cui Gargantua, una volta che la moglie è morta nel dare alla luce il figlio, non sa se deve ridere o piangere. L’episodio si fa «esempio privilegiato del paradosso in cui non si danno soluzioni univoche, e tanto più in quanto le disgiunzioni a cui arriva sono quelle ultime del riso o del pianto, della vita o della morte»; la conclusione che se ne trae è che «nell’epica comica il segno finale indica un mantenimento nel discorso di tutte le ambivalenze disgiuntive, ovvero dei suoi contrari». ⁶⁸ Ciò si applica facilmente a un sistema di pensiero come quello dogmatico medievale, in opposizione al quale si sviluppa la cultura del Carnevale secondo Bachtin e a cui, nel momento in cui perfino vita e morte vengono relativizzate, viene tolto ogni tipo di fondamento valoriale. Se poi «nulla si afferma come verità superiore, e tutto è trascinato in un movimento parodico senza un punto di vista esterno o spettacolare», ciò porta con sé la concezione «d’un corpo comico come corpo sociale, dove si

⁶⁶ *Ivi*, pp.89-90.

⁶⁷ GIANNI CELATI, *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice*, in ID., *Finzioni occidentali*, Torino, Einaudi, 2001, pp.55-110, p.57.

⁶⁸ *Ivi*, p.97.

manifestano tendenze comuni, a cui non sfugge né il re né il pazzo, né lo stolto né il savio. Il che vuol dire che il savio è anche stolto, come il pazzo è anche savio, e l'uno e l'altro partecipano di tendenze comuni a tutti gli uomini». ⁶⁹ Impossibile dunque edificare una struttura sociale su una concezione del mondo così intrinsecamente antifondativa e anti-identitaria.

La morte del Carnevale

Ora, il presupposto da cui parte Celati è che questa modalità del comico sia ai giorni nostri inattingibile, o perlomeno dimenticata a causa delle censure cui la comicità popolare è stata sottoposta dal Rinascimento fino a oggi. Come spiega Belpoliti, già Camporesi parla «della morte del Carnevale, del tramonto delle feste dei pazzi»; e lo fa in un'opera come *Maschera di Bertoldo* (1976), dove «descrive la liquidazione dello spirito sovversivo del mondo rovesciato durante l'età controriformistica, la messa in scacco delle libertà carnevalesche». Ma, come evidente nelle propaggini culturali del Settantasette bolognese, «il messaggio non viene decodificato in modo corretto dai suoi ascoltatori, che invece di vedere la parabola discendente descritta da Camporesi, si soffermano su quella ascendente evocata in modo così forte nelle sue pagine». ⁷⁰ Questa è l'origine del sincretismo tipico dell'ultimo afflato del decennio della contestazione, che negli stessi anni della recrudescenza del terrorismo scopriva il Carnevale festoso come serbatoio simbolico per la lotta politica, tramutando il testo di Camporesi «in un piccolo vademecum [...] ben al di là delle intenzioni del suo autore». ⁷¹ In questa ricezione, le parole di Camporesi e quelle di Celati si mescolano in un unico discorso, pur con le loro differenze, sottolineate da Belpoliti: «se infatti per lo studioso romagnolo lo spirito del Carnevale è tramontato per sempre, e non possiamo che raccontarne l'agonia e la morte, per Celati esiste ancora una via d'uscita dalla fine della comicità tradizionale». ⁷² Una via che deve necessariamente passare per l'invenzione di un nuovo codice, afferma lo studioso, avvertendo precocemente il processo di sclerotizzazione cui sottostà la lingua dei gruppuscoli politici. Infatti, «il linguaggio con cui Celati esprime queste idee non è affatto un linguaggio politico [...], ma anticipa e in parte predetermina, quello che da lì a pochi anni saranno gli slogan, le scritte sui muri [...] nate dentro il movimento del Settantasette», ⁷³ «gli slogan subito trascritti da linguisti e sociologi, i giochi di parole che senza alcun ordine o ritmo o rispetto per la dimensione e la forma tappezzano

⁶⁹ *Ivi*, p.102.

⁷⁰ M. BELPOLITI, *Carnevale a Bologna*, cit., p.244.

⁷¹ *Ivi*, p.145.

⁷² *Ivi*, p.248.

⁷³ *Ivi*, p.260.

le pareti interne dell’Università, i muri delle vie antistanti, sino a ricoprire, per un periodo non breve, tutte le zone frequentata da giovani e studenti». ⁷⁴ È molto esplicita la critica che Celati rivolge ai linguaggi politici del suo tempo: «se il linguaggio politico è, o dovrebbe essere, il veicolo delle necessità e dei desideri delle varie classi sociali, si fa presto a capire che queste necessità e desideri di solito debbano passare per un gergo standardizzato, attraverso linguaggi che non sono loro propri, come l’italiano burocratizzato, letterario o trattatistico» ⁷⁵ (si noti qui l’evidente convergenza con Eco).

Come abbiamo detto però parlando della fine dell’ideologia della festa – e precisamente di quella festa popolare in cui, secondo Bachtin, si formano e si aggregano le immagini della comicità carnevalesca – si tratta di un, pur sonoro, canto del cigno. Proprio su questo fallimento si innesta la parabola di Vassalli, la cui comicità diventa dunque leggibile attraverso lo stesso schema lineare dell’interpretazione echiana della foto di Pedrizzetti: dalla collettività (festosa) al singolo che, per riprendere la metafora di Kerényi, continua a danzare senza più udire la musica. Di immagini carnevalesche pullulano, come vedremo, i romanzi della trilogia comica dello scrittore novarese, a partire da quella del matto, sciocco o buffone in cui si inquadrano alla perfezione tutte e tre le figure dei protagonisti; ma attingere a questo repertorio non è sufficiente per ricreare il vissuto festivo del Carnevale. I modelli di Vassalli, pertanto, finiscono per aderire di più a un certo tipo di comicità settecentesca con forti influssi sull’Ottocento (abbiamo già citato il Leopardi delle *Operette morali*), un’età a partire dalla quale, per dirlo con Celati, «la comicità della beffa, dello smascheramento del vizio e della satira dei comportamenti devianti si imporrà fino alle soglie dell’epoca moderna come l’unica forma di comicità legittima». ⁷⁶ Questo genere di comico è pertanto ascrivibile alla satira e non al Carnevale – si può notare come l’epoca del *turn* della comicità in senso conservatore coincida con quella dell’installazione della società normativa descritta da Foucault –, ⁷⁷ con tutte le implicazioni di cui abbiamo già parlato: la satira è comicità reazionaria per eccellenza e strumento della conservazione, e anche nel momento in cui si fa fenomeno liminoide di inversione, serve a dimostrare che il caos a lungo non può non essere ricomposto in un ordine stabile e monolitico.

Bisogna allora tenere per buono, in questo senso, il discorso del passaggio *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice* descritto da Celati. Lo studioso afferma infatti che

⁷⁴ *Ivi*, p.266.

⁷⁵ *Ivi*, p.261.

⁷⁶ G. CELATI, *Il tema del doppio parodico*, in ID., *Finzioni occidentali*, cit., pp.113-163, p.123.

⁷⁷ Per un discorso più ampio, sul passaggio dal *romance* al *novel*, per esempio, v. ID., *Finzioni occidentali*, in ID., *Finzioni occidentali*, cit., pp.5-51.

il grottesco romantico utilizza i procedimenti di dissacrazione del riso carnevalesco studiati da Bachtin, ma solo per dissacrare una certa porzione di realtà che è quella prosaica, la prosa del mondo imposta dalla miopia bottegaia del potere borghese; cioè per una parodia non generalizzata che mantiene in vita un’aspirazione al sublime. Per fare questo deve escludere categoricamente la degradazione e la trivializzazione del riso carnevalesco [...] da ora in poi poste al bando dalla letteratura delle classi alte.⁷⁸

Qui si trova la cesura: nell’elisione del comico e nella nascita di quella «linea anti-rabelaisiana che risalirebbe nientemeno che a Swift»,⁷⁹ e a cui con buone ragioni, come vedremo, si può assegnare l’opera comica di Vassalli. Riprendendo la differenza tra comicità carnevalesca e satira definita da Bachtin, Celati dipinge «l’ironia e il riso sardonico» come «un riso indebolito, che in effetti non fa propriamente ridere come la comicità, perché si fonda sul disincanto e su un distacco dalle passioni che appartengono al mondo considerato normale. Il distacco dell’umorismo mostra la distanza o separazione del soggetto dall’oggetto», laddove nel Carnevale (fenomeno liminale) l’autore stesso (fenomeno liminoide) è trascinato nel vortice parodico che mette ogni cosa in sospeso e che di ogni cosa mostra il rovescio, sospendendo ogni tipo di costruzione gerarchica e valoriale. Eco diceva del resto la stessa cosa nell’*Elogio di Franti*: qualche anno prima della traduzione in Italia dello studio di Bachtin su Rabelais, il semiologo accostava la figura dello scolaro “malvagio” a quella di Panurge, compagno di Pantagruel; cogliendo peraltro l’implicazione fondamentale del riso carnevalesco per cui l’autore è travolto nel suo stesso riso, senza porsi al di sopra di ciò che racconta in un’ottica deformante (ciò che costituisce una caratteristica della satira). «Chi ride, per ridere, e per dare al suo riso tutta la forza, deve accettare e credere, sia pure tra parentesi, a ciò di cui ride, e *ridere dal di dentro*, se così si vuol dire, se no il riso non ha valore», dice Eco; «[...] chi ride deve dunque essere figlio di una situazione, accettarla *in toto*, quasi amarla, e quindi, da figlio infame, farle uno sberleffo». ⁸⁰ Il discorso, ridotto all’osso, sembra in qualche modo ricalcare il movimento incessante e mai stabile della “critica continua” e dello “sparare sul quartier generale” di cui abbiamo già parlato.

Ma la differenza fondamentale tra questo riso sovversivo (ormai inattingibile al di là delle velleità settantasettine) e la comicità satirica, conservatrice per sua natura, risiede per Celati nel differente valore dell’immagine del corpo; dunque, in ultima analisi, ancora una volta nello spinoso rapporto tra individualità e collettività. È qui, in effetti, che il professore-scrittore fissa «i limiti della comicità: la comicità, la commedia e la comunanza con gli altri hanno la stessa radice e la stessa etimologia, cioè il *komos*, la comunione festosa con cui termina ogni commedia, rituale del riso espansivo, senza

⁷⁸ G. CELATI, *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice*, cit., p.59.

⁷⁹ *Ivi*, p.60.

⁸⁰ *Ibidem*.

separazione tra individuo e realtà, tra mondo ideale e mondo pratico»; separazione che viene poi istituita dal «disincanto scettico» che «tocca anche questo rituale».⁸¹ Se «il corpo comico è l'immagine d'una comunità» (una comunità in cui è possibile «scambiarsi i corpi», diceva Bachtin), «in queste immagini arcaiche non può esserci l'idea d'un individuo separato dagli altri; e l'individuo empirico è incorporato dalla comunità».⁸² Ma nel momento in cui non vi è più il senso di questa festività, nel momento in cui “viene a mancare la musica”, la comunità si frantuma in tante individualità segregate attraverso un procedimento assoggettante di partizione dei corpi, secondo quella dinamica mitologica “dalla festa al sacrificio” scaturita dalla presa di coscienza dell'impossibilità della festa descritta nei saggi di Furio Jesi sull'opera di Cesare Pavese. Questa, infine, la diagnosi di Celati sul suo presente: «saltando a noi, qui come siamo adesso, viene da dire che nelle nostre figurazioni, nelle nostre immagini, sia sparita del tutto quella del corpo sociale come un grande corpo unico, e sia rimasta soltanto quella del corpo individuale, separato e mortale», cioè la medesima visione creaturale che anima le sardoniche riflessioni di Vassalli sul «bipede» col «màssacro» nel suo DNA. Qualcosa di inconcepibile e semmai di tremendamente funesto per l'epoca del Carnevale, con cui si è oramai stabilita un'assoluta incomunicabilità: la nostra norma sarebbe stata l'apocalisse per quell'epoca, poiché «è come se noi dessimo per scontato uno smembramento del corpo sociale, che nelle antiche figurazioni era un sintomo del tremendo, il segno d'una vendetta divina che colpisce la comunità degli uomini. La nostra immagine dell'uomo è quella del corpo separato, entità privata, chiusa in sé».⁸³

In qualche modo, allora, si attua un processo di “smascheramento”, per cui, nel momento della segregazione individuale, non è più possibile “scambiarsi i corpi”, in un'identità fluida e collettiva che non prevede persone definite nella loro singolarità; ma solamente maschere intercambiabili in continuo mutamento e ribaltamento (il re è il buffone e il buffone è il re). Qui si può individuare una connessione della satira dello smascheramento con la cultura di destra, poiché far cadere la maschera significa rivelare un'identità e costruire una partizione in base a essa in un processo fondazionale; per Celati, invece, «la maschera è sempre la negazione dell'origine, di qualsiasi origine, perché “gioiosa negazione dell'identità”, presenza pura senza niente dietro».⁸⁴ A livello di rappresentazioni letterarie, poi, riassume Belpoliti, «il corpo sociale unitario è diventato il corpo schizofrenico del *fool* soggetto alla persecuzione del tiranno»,⁸⁵ la qual cosa accade precisamente nei romanzi di Vassalli che

⁸¹ G. CELATI, *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice*, cit., p.86.

⁸² *Ivi*, p.103.

⁸³ *Ivi*, p.104.

⁸⁴ G. CELATI, *Il tema del doppio parodico*, cit., p.160.

⁸⁵ M. BELPOLITI, *Carnevale a Bologna*, cit., p.248.

prenderemo in esame, i quali hanno al centro figure allucinate e patologiche di novelli Don Chisciotte, o alienati feticisti della lotta di classe in esilio; solo che nei panni del tiranno troviamo il regime discorsivo della Rivoluzione, mutatosi paradossalmente in discorso egemone, come abbiamo visto – e con vistosi effetti sui corpi singoli e separati dei protagonisti di queste opere.

In ogni caso, stanti siffatte divergenze, è difficile negare che anche le prime prove narrative di Vassalli sorgono da meditazioni su una comicità che miri a demistificare le narrazioni legate al potere costituito, e che le sue riflessioni linguistiche affondino le proprie radici su quelle della Neoavanguardia. Del resto, anche Belpoliti, parlando dell’approdo di Scabia al DAMS, sottolinea che il drammaturgo «appartiene alla stessa generazione letteraria di Celati e Vassalli, ed è stato loro compagno di strada in quel percorso variegato e ricco di sfumature che va sotto il nome di Gruppo 63».⁸⁶ Una traccia di questa comicità militante si trova, peraltro, ancora in un articolo dell’autore novarese pubblicato nel 1969 su «Quindici» e intitolato *Dalla caccia al capellone al colpo di stato* (scritto insieme a Giorgio Fonio ed Enzo Porcelli). Il breve testo è un’aspra denuncia degli abusi di polizia in alcuni atti di repressione nella città di Novara, ma il tono prevalente è quello comico, sebbene si presagisca ironicamente un colpo di stato il cui fantasma pochi mesi dopo (l’articolo è pubblicato nel numero di agosto) assumerà contorni sempre più consistenti. Come nei testi di Vassalli citati in precedenza, anche qui è l’ottica deformante del narratore a fornire l’effetto comico attraverso lo straniamento; non più trattato di etologia o etnografia archeologica questa volta, ma articolo di rotocalco dove si parla di una moda: «a partire da questo primo scorcio d’estate 1969, le guide turistiche dell’Italia settentrionale possono aggiornare la voce “Novara” unendo alle altre indicazioni di attrattive offerte quella della *Caccia al capellone*», definita come un «nuovo sport».⁸⁷ Non sono immagini del repertorio carnevalesco a prevalere in queste poche righe, bensì un generale effetto di esagerazione che crea un “mondo alla rovescia”, per cui il pestaggio dei cosiddetti “capelloni” è consuetudine pienamente accettata dagli estensori dell’appello (i quali in realtà potrebbero trovarsi proprio dalla parte dei “capelloni” stessi). Così, anziché denunciare pianamente l’illegittimità dell’azione di polizia, gli autori si limitano a chiedere con ostentata ragionevolezza che «come ogni caccia, anche quella al capellone venga strettamente regolamentata in modo da impedire a) l’estinzione della razza del capellone, in vista di future cacce b) la degenerazione della violenza che potrebbe sfociare in forme ben più pericolose se indirizzata a obiettivi non strettamente pertinenti la caccia stessa, ma più specificamente *politici*».⁸⁸ Insomma, è la parodia del discorso piccolo borghese

⁸⁶ *Ivi*, p.251.

⁸⁷ SEBASTIANO VASSALLI, GIORGIO FONIO, ENZO PORCELLI, *Dalla caccia al capellone al colpo di stato*, in N. BALESTRINI (a cura di), *Quindici*, cit., pp.446-448, p.446.

⁸⁸ *Ivi*, p.448.

di buon senso a dominare la voce narrante di questo pur breve testo. In una rivista non così adusa alla comicità come «Quindici», soprattutto a partire dal cambio di direttore, sembra quasi paradossale che possa assumere le modalità del comico una denuncia tanto grave nelle conseguenze deteriori presagite (gli autori chiedono la «regolamentazione immediata» della caccia «perché altrimenti si comincia con la caccia al capellone e si finisce [...] con il Colpo di Stato compiuto come normale operazione di “ripristino dell’ordine pubblico”»);⁸⁹ ma, del resto, proprio la commistione degli stili e l’abbassamento di ciò che dovrebbe essere grave e serio sono tra le norme dinamiche principali della comicità carnevalesca. Tutto ciò, in ogni caso, fa dedurre una spiccata tendenza a tale modalità narrativa da parte di Vassalli nei suoi anni giovanili legati al Gruppo 63.

Lo scrittore novarese, però, nonostante le potenzialità comiche, in qualche modo presagisce precocemente la disillusione dei pieni anni Ottanta, e non si mette in gioco in quel tentativo di restaurazione del Carnevale che è stato il Settantasette, forse anche per ragioni geografiche. Le sopravvivenze delle immagini carnevalesche nelle sue opere sono dunque deformi, sottoposte allo sguardo unitario e beffardo dell’autore, e non flusso incontrollabile della proliferazione fabulatoria. Questo anche perché, riprendendo il discorso antropologico della parte precedente, negli anni Settanta siamo pur sempre in un’epoca di transizione, densa di abbozzi e scarna di soluzioni compiute: se Celati, con l’insegnamento al DAMS, dove trova tra i suoi allievi scrittori iconici come Enrico Palandri e Pier Vittorio Tondelli, «apre la strada a una generazione di narratori che ha definitivamente mandato in soffitta i temi, i problemi e i modi stessi della generazione precedente, quella che aveva iniziato il proprio percorso raccontando le storie di vita della guerra e del dopoguerra», la sua rimane una «quasi-generazione» (in cui Belpoliti include anche Scabia e Vassalli) «che ha svolto la funzione di ponte tra il passato e il presente nel momento stesso in cui finiva la letteratura del secolo appena terminato».⁹⁰ Una nebulosa di discorsi, dunque, di cui quello sul comico è solo una possibilità, con molti legami e contatti ma realizzati attraverso le declinazioni più diverse. E se le proposte di Celati e Scabia, immerse nel fermento collettivo del “DaDAMS” bolognese, saranno perlomeno l’impalcatura teorica su cui si edificherà l’ultima scintilla di una contestazione che non abbia le forme della lotta armata, Vassalli è destinato a gettare i suoi strali satirici contro il Sessantotto dalla solitudine del suo esilio nella bassa novarese.

Una satira “archeologica”

⁸⁹ *Ivi*, p.447.

⁹⁰ M. BELPOLITI, *Carnevale a Bologna*, cit., pp.270-271.

Come definire a questo punto, stante l'inquadramento delle prime opere di Vassalli nella “riscoperta del comico” degli anni Settanta, la postura straniante del narratore, che frapponne tra sé e la materia una distanza incolmabile? Un suggerimento ci giunge direttamente dal titolo di uno degli ultimi romanzi dello scrittore novarese, in cui si compendia definitivamente la sua visione sul complesso mitologico legato al Sessantotto e alla sua eredità culturale: *Archeologia del presente* (2001). Il *plot*, come abbiamo già accennato in precedenza, è sempre quello del *Candide* di Voltaire, sdoppiato nelle tragiche figure di Leo e Michela Ferrari. I due, insegnanti di sinistra, si conoscono e si innamorano durante gli anni della contestazione, scoprendosi da quel momento in poi «protestatari in servizio permanente effettivo»,⁹¹ pronti a cavalcare ogni tipo di battaglia progressista, dall'educazione informale al terzomondismo all'antipsichiatria, *et cetera*; ma non rimediando null'altro che batoste e una fine sanguinosa in cui la dura realtà umana (ancora una volta, l'odio e la violenza propri del «bipede») piomba definitivamente addosso ai loro sogni d'utopia. La loro storia, che è un'esagerazione della falsariga delle vicende personali di tanti militanti del Sessantotto, ci è raccontata da un amico di gioventù, entrato successivamente in conflitto con la coppia, che la ripercorre nel segno della propria disillusione e col sadico puntiglio del senno di poi. L'autore riprende la modestia crepuscolare di una simile *Weltanschauung*, che è culto delle cose minuscole in disprezzo alle grandi narrazioni e ai grandi ideali, nel soliloquio del narratore, il quale si contrappone nettamente ai protagonisti: «io sono un fanatico dell'aspirina», afferma questo *alter ego* di Vassalli, «quei dischetti bianchi, dentro alle loro scatole bianche e verdi, sono una delle poche certezze che ci ha dato questo secolo. L'utopia socialista è crollata, la fede nel progresso è crollata, ma l'Aspirina, per la mia generazione, è un punto di riferimento incrollabile, e non mi deluderà mai. Se non credo nell'Aspirina, in cosa posso credere?». ⁹² Quella dell'autore non è più dunque la generazione dei sogni utopici di una generazione antagonista, che ha cercato di sobbarcarsi in qualche modo la sofferenza del mondo, ma diventa quella dei facili e pronti rimedi immediati ai malesseri quotidiani contenuti nella propria persona individuale. Così, sotto l'archeologia del presente, si cela in realtà una rassegnata apologia del presente, o, in estremo, «il grumo di una domanda nichilistica di timbro ancora una volta leopardiano»,⁹³ come ha affermato Giovanni Tesio.

⁹¹ LORENZO MONDO, *I candidi eroi di Vassalli nell'Italia degli ideali a pezzi*, in «Tuttolibri», 23 giugno 2001, 1265, p.3, <http://www.archiviola stampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/Itemid,3/action,detail/id,0393_04_2001_1265_0003_4190464/> (3 luglio 2018).

⁹² S. VASSALLI, *Archeologia del presente*, Torino, Einaudi, 2001, p.106.

⁹³ G. TESIO, *Sebastiano Vassalli un narratore di storie tra Omero e il Signor B.*, in S. VASSALLI, G. TESIO, *Un nulla pieno di storie*, cit., pp.121-140, p.127.

Ma perché *Archeologia*? La rievocazione della triste vicenda di Leo e Michela non è altro che la scusa per scavare a fondo e recuperare i residui mitici, i materiali mitologici che hanno plasmato la generazione dell'autore: ecco che il libro diventa allora un repertorio di questi materiali, sapientemente compilato con attenzione alla loro eterogeneità. Al di là delle grandi narrazioni che guidano le lotte dei due protagonisti, vi ritroviamo l'accumulazione dei più minuti cocci del mondo della contestazione, dai tic linguistici (evocati negli spettri de «gli ex trasognati che ogni poche parole intercalavano un “cioè”, e gli ex arrabbiati che, per anni, avevano incominciato e concluso ogni loro discorso gridando “cazzo, compagni!”»)⁹⁴ ai libri ordinatamente disposti in bella vista negli scaffali della coppia. Come ha notato Nesi, «gli autori che affollano la biblioteca dei Ferrari e che ne influenzano il pensiero sono del resto gli stessi amati da un'intera generazione (Marx, Mao, Foucault, Illich, Fourier, Lenin [...])» e, più in generale, nell'opera «tutta la documentazione di un'epoca non potrebbe essere più precisa».⁹⁵ Davvero allora l'autore agisce di pala e di pennello, scavando a fondo per riesumare i materiali mitologici di una civiltà perduta (e finita male), ripulirli dalla polvere che li ha ricoperti nell'ultimo decennio e consegnarli definitivamente all'immobilità silenziosa del museo: come afferma sempre Nesi, nel romanzo «gli ultimi trent'anni del secolo [...] vengono recuperati con la stessa attenzione e cura con cui un archeologo estrarrebbe dal terreno i frammenti di un oggetto antico, ripulendoli dalle incrostazioni del tempo».⁹⁶ Si può davvero affermare quindi, come Lorenzo Mondo nella sua recensione al libro, che «fin dal titolo [...] risultano chiare le conclusioni oltretutto le intenzioni che Sebastiano Vassalli affida al suo romanzo. Perché l'idea di scavo si accompagna inevitabilmente a quella di un mondo sepolto: anche se qui si tratta di ambizioni che, per dismisura e sprovvedutezza, vanno ad aggiungersi ancora fresche alle macerie del Tempo».⁹⁷ Il presupposto dello sguardo archeologico, edificato nella coscienza dell'autore sin dagli anni della Neoavanguardia, è dunque che «quell'oggetto, che pure appartiene al nostro passato prossimo» – la cultura della contestazione come insieme di materiali mitologici – «ha perduto la sua funzionalità e questo dovrebbe consentire al narratore interno di “misurare” la distanza, che separa la sfera della quotidianità da quella delle utopie giovanili, di farsene mediatore distaccato e quindi rivestire il ruolo di un archeologo del presente»;⁹⁸ e, come abbiamo detto, sin da *Tempo di massacro*, proprio la distanza che il narratore frappone tra sé e la materia è la caratteristica fondamentale delle narrazioni di Vassalli legate al Sessantotto.

⁹⁴ *Ivi*, p.70.

⁹⁵ C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., p.109.

⁹⁶ *Ivi*, p.107.

⁹⁷ L. MONDO, *op. cit.*

⁹⁸ C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., p.107.

Anche la concezione “archeologica” della focalizzazione ha dei punti di tangenza con la parabola teorica di Gianni Celati. Su una riflessione di questo tipo si innestava in effetti il progetto mai realizzato di una rivista a opera dello stesso Celati, di Calvino, Guido Neri, Carlo Ginzburg e altri (*Alì Babà* è uno dei titoli che si ritrova nei resoconti delle riunioni preparatorie). A tale proposito, risulta utile confrontare due saggi programmatici come *Lo sguardo dell’archeologo* di Calvino e *Il bazar archeologico* di Celati, entrambi composti tra il 1970 e il 1972. Con il consueto interesse per la cesura culturale della modernità come «sindrome», lo studioso rilevava in quest’ultimo testo che «da Rimbaud al Dada ai Surrealisti, l’imperativo categorico sul dover essere moderni si sposa con la passione per frammenti, oggetti, relitti d’un passato ormai privo di contesto, rovine della storia ormai perdute per la storia: nuovi silenzi che insorgono là dove poco prima c’era un linguaggio capace di parlare dell’esperienza originale e delle motivazioni di quegli oggetti»: ⁹⁹ si tratta di un discorso facilmente applicabile alla postura del narratore nel romanzo di Vassalli, più moderno dei moderni in quanto si fa archeologo del presente. Significativamente, Celati cita ad esempio i «luoghi comuni da *Magasin Pittoresque*» dell’*Alchimie du verbe* di Rimbaud, gli stessi cui accennava Jesi come prodotti esemplari di una macchina mitologica, «oggetti segnati da un taglio storico che li rende spaesati o spaesanti, e in cui è proprio la perdita dell’origine a creare il loro interesse di oggetti di riflusso, finora dimenticati».

Una significativa differenza con Vassalli, però, è che, se l’autore novarese rispolvera questi materiali per metterli in fila e sigillarli nelle teche di un museo, per smascherarne quindi una vacuità loro connaturata, Celati concepisce questa accumulazione come «il bazar al posto del museo, nel senso che gli insiemi di oggetti di un bazar si organizzano secondo una tassonomia fluttuante, non consegnata alla logica di una classificazione che funga da autorità impersonale». ¹⁰⁰ Il discorso dello scrittore novarese è completamente immerso nel flusso storico, di cui questi materiali mitologici non sono che scarti, effimeri contrattempi d’intralcio a un ineluttabile marciare scandito dall’odio e dalla guerra; Celati invece rifiuta ogni dimensione storica fondazionale, per cui «il raccontare, che è sempre recupero d’un passato che ci appartiene attraverso l’epica, attraverso una genealogia che fa di quel passato la nostra origine, cede il posto alla collezione, alla raccolta di tracce di sistemi scomparsi, la cui testimonianza è solo testimonianza d’un taglio». ¹⁰¹ Siamo nel contesto di un collezionismo come «quête di tracce del passato che dicano con il loro silenzio nel presente questa condizione tutta nuova dell’uomo che è l’essere senza origini». ¹⁰²

⁹⁹ G. CELATI, *Il bazar archeologico*, in ID., *Finzioni occidentali*, cit., pp.197-227, p.197.

¹⁰⁰ *Ivi*, p.198.

¹⁰¹ *Ivi*, p.199.

¹⁰² *Ivi*, p.200.

Qui si trova il grande discrimine anche nei confronti di Calvino: se pure lo scrittore ligure parte dal medesimo presupposto per cui «il magazzino dei materiali accumulati dall’umanità [...] non si riesce più a tenerlo in ordine»,¹⁰³ come ha spiegato Belpoliti, la sua lettura «presuppone l’esistenza di una sostanza originale dell’Uomo, mentre per Celati il linguaggio resta l’unica realtà a cui possiamo riferirci: tutto accade con e nel linguaggio». Questo deriva, tra le altre cose, dal fatto che «ciò che ha contato per Celati è la *teoria dello straniamento* di Victor Šklovskij», per cui «la regressione formale» (ossia l’elisione dell’autorità autoriale che Vassalli mantiene ben salda, per favorire l’emergere degli oggetti del bazar) deve avere «l’effetto di produrre un salutare shock mettendo in crisi le letture consolidate del reale», sempre secondo «la funzione di Bachtin e la sua idea del Carnevale, letto da Celati come straniamento». Per Calvino, invece, in ciò vicino a Vassalli, «il Carnevale [...] è il disordine a cui fa seguito il ritorno all’ordine, in un’oscillazione benefica che azzera e ricrea provvidenzialmente la società».¹⁰⁴

La categoria dello straniamento è in ogni caso utilissima per leggere i primi romanzi di Vassalli, in cui si attuano sistematicamente, secondo gli stilemi del comico carnevalesco, una decontestualizzazione e un abbassamento degli oggetti culturali del museo archeologico (principalmente, i materiali linguistici della contestazione). La convergenza tra Celati e Vassalli avviene unicamente nell’accumulazione di questi oggetti «come flusso eteroclitico, archeologico *bric-à-brac* di scarti, immagini frammentarie d’uno straniamento che può esprimersi solo con l’ecolalia del discorso folle».¹⁰⁵ Ecco allora che, dopo l’apocalisse del Sessantotto, i suoi scarti, materiali prettamente linguistici, rimangono solo e unicamente come residui sulle labbra dei protagonisti devianti dei romanzi della trilogia comica di Vassalli, in una ripetizione di formule non ben comprese e comunque svuotate di ogni significato, spazzato via dal fluire della storia che pure porta in sé il segno d’una cesura. Queste reliquie, questi frammenti, sono riattivate in modo diverso dall’uso consueto, impedendo ogni identificazione col passato; ed è secondo questa direzione che nello scrittore novarese agisce il cortocircuito dello straniamento. Un simile procedimento straniante ci svela il Sessantotto come parentesi, come sospensione della direzionalità storica anziché come acceleratore; e forse qui si tocca la definizione jesiana della rivolta. Ma, lungi da dare luogo in tal modo a un’epifania mitica, la sospensione del tempo storico, l’interruzione della direzionalità, non fa altro che rendere impossibile ogni identificazione del presente con il passato, e dunque ogni comunicazione mitologica.

¹⁰³ I. CALVINO, *Lo sguardo dell’archeologo*, in ID., *Una pietra sopra*, cit., pp.262-266, p.262.

¹⁰⁴ M. BELPOLITI, *Nella grotta di Ali Babà*, in ID., *Settanta*, cit., pp.117-145, pp.134-135.

¹⁰⁵ G. CELATI, *Il bazar archeologico*, cit., p.200.

Lo storico fa «parlare le intenzioni altrui con il linguaggio delle mie motivazioni, riproiettandole come intenzioni dell'altro. Che è esattamente il modo per produrre l'effetto letterario dell'identificazione», dice Celati; ma l'archeologia introduce «il principio della differenza dell'altrove rispetto al qui, e quindi dell'impossibile identificazione di questi poli». Ne consegue che «la poetica archeologica per questo non può far a meno dell'effetto letterario che si chiama straniamento, come segnalazione di qualcosa in cui non mi posso identificare perché rifiuta di essere il mio specchio diretto, rimandando ad una origine oggettiva che non posso rivivere»; e non tanto per portare «su un terreno estraneo dove finalmente fare i conti con l'esistenza dell'altro che non sono io, dell'altro che non conosco», come vorrebbe Celati; ma per consegnare definitivamente alla storia le macerie di ogni sistema, catalogandole e sancendo questa impossibilità di comunicazione dei miti obsoleti con il fluire storico. Non un «ritrovamento di una alternativa alla Storia, o visione delle scelte scartate dalla Storia»,¹⁰⁶ ma una storia come unica alternativa attraverso l'evidenza della qualità deteriore ed effimera di tali scelte scartate. Questa la funzione della distanza “archeologica”, fittizia poiché esercitata sui miti del presente, del narratore di Vassalli.

Così, la letteratura vassalliana è «tendenza a rifarsi direttamente alle voci di margine, a mettersi a trascriverle, pubblicarle, diari di devianti o autobiografie di emarginati, protocolli di pazzi, raccolte di sogni»,¹⁰⁷ ma, al contrario che in Celati (e in alcune opere più mature dello stesso Vassalli), dove diventano le sorgenti di una verità alternativa, questi devianti vengono continuamente messi alla berlina, e presentati come vittime di una storia che calpesta le loro vicende sacrificali individuali. L'archeologo, con i suoi scavi, è in questo caso tutto teso a sbeffeggiare i suoi antenati e a dimostrare la palese obsolescenza dei relitti che porta alla luce.

Qual è la conseguenza sull'immaginario della rivolta di questa rappresentazione archeologica degli anni della contestazione? L'aspirazione a una qualità mitologica della letteratura di Vassalli è esplicitamente dichiarata dall'autore: «il mito dovrebbe essere l'approdo naturale di uno scrittore, soprattutto ora che viviamo in un'epoca demitizzata», ha detto a Cristina Nesi; «e non ci inganni la nascita e la morte, ogni giorno, di miti inconsistenti». ¹⁰⁸ Se, come racconta la stessa Nesi, l'autore medesimo dichiara «sogno “un personaggio [...] che mi permetta di rappresentare il presente, al di là del boato, del fragore che il presente è [...] l'Ulisse che mi dica quali sono i miti, le sirene, i ciclopi, i mostri del nostro tempo e come raccontarli”»,¹⁰⁹ diventa allora evidente il legame tra il mito nella dimensione inattuabile cui cerca di mettere mano l'archeologo e il presente. Dai romanzi sul

¹⁰⁶ *Ivi*, p.208.

¹⁰⁷ *Ivi*, p.206.

¹⁰⁸ C. NESI, *Dialogo con Sebastiano Vassalli*, in ID., *Sebastiano Vassalli*, cit., pp.149-154, p.149.

¹⁰⁹ ID., *Sebastiano Vassalli*, cit., p.124.

Sessantotto dello scrittore novarese, però, si desume una concezione del mito che è tutto il contrario della critica, continua messa in discussione e rimodulazione, teorizzata da Jesi in *Spartakus*: si tratta di un mito a sua volta demitizzante, ossia volto a imporsi su un'altra narrazione fondazionale, che racconti come vanno sempre a finire le cose per quante storie ci si possa raccontare, come succede per i protagonisti di *Archeologia del presente*. Come per «l'uomo “primitivo” o “antico”», il mito in questo senso fornisce «dei modelli di comportamento sempre validi. Tutto è già accaduto almeno una volta: per comportarsi convenientemente in ciascuna circostanza, occorre sapere come agì l'antenato mitico nella stessa circostanza, e imitarlo». Il carattere reazionario e conservatore di una narrazione di questo genere diventa patente, nel momento in cui anche «le novità oggettive [...] sono ricondotte e bloccate negli schemi tradizionali del mito».¹¹⁰

Così l'anti-mitologia vassalliana, nel segno della comicità e dello smascheramento, è uno degli epifenomeni artistici del riflusso degli anni Ottanta. «Cos'è che fa rassomigliare la cultura italiana degli anni ottanta a un presepe, con tanto di asinello, re magi, pastori, sacra famiglia – maschere diverse di uno stesso spettacolo?», si chiede Paolo Virno nel bilancio generale della contestazione; e si risponde: «un aspetto soprattutto: la diffusa tendenza a naturalizzare le dinamiche sociali. Ancora una volta la società è stata raffigurata come una “seconda natura” dotata di inappellabili leggi oggettive».¹¹¹ Il tutto seguendo il solco già tracciato dall'interpretazione echiana della foto di Pedrizzetti, ossia secondo una dinamica mitologica, ormai rappresentata come ineludibile, che conduce dalla festa al sacrificio, dalla collettività al singolo, dalla gioiosa movimentazione di massa al terrorismo e alla violenza dell'uomo sull'uomo. In questo senso, simbolicamente, si passa “da” Balestrini “a” Vassalli: una volta che al termine della festa, ormai impossibile ogni Carnevale, si torna soli e, alla peggio, clandestinamente incattiviti, non resta che la comicità satirica di un autore che non può più gettarsi nel brusio delle voci che si alternano nelle piazze e nelle fabbriche, ma che tiene sadicamente i fili di marionette le quali spasimano e si agitano cercando di tenere insieme i cocci di una mitologia in pezzi. In questo percorso di disillusione dell'autore davvero l'implosione del Gruppo 63 ha avuto un ruolo fondamentale, al punto che si potrebbe prendere sul serio come una tesi vassalliana quella messa in bocca polemicamente allo scrittore da Angelo Guglielmi: «è mai possibile sostenere, insistendo sulla filiazione diretta, che dal Gruppo '63 è nato il terrorismo degli Anni Settanta come dal futurismo il fascismo?».¹¹² Come vedremo, l'ipostatizzazione di un linguaggio

¹¹⁰ F. JESI, *Sui miti contemporanei*, in M. BELPOLITI, E. MANERA, «Riga», cit., pp.126-128, p.126.

¹¹¹ N. BALESTRINI, P. MORONI, *L'orda d'oro 1968-1977*, cit., p.651.

¹¹² A. GUGLIELMI, *Vassalli soffre il '63*, in «Tuttolibri», 28 dicembre 1991, n.782, p.2,

<http://www.archiviola stampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/Itemid,3/action,detail/id,0890_04_1991_0782_0002_12480960/> (3 luglio 2017).

antagonista sclerotizzato e costituitosi come nuovo potere terroristico è infatti al centro dei romanzi che prenderemo in esame. Anche demitizzare *il* Sessantotto è impossibile, senza demitizzare *il linguaggio del* Sessantotto; soprattutto nel momento in cui questo viene percepito come discorso egemone e non più come parte di una cultura alternativa di contestazione.

3.2 Il lato “nero” della rivolta

Una trilogia comica nel segno della demitizzazione delle rivolte sessantottesche all'interno dell'opera di Sebastiano Vassalli si può far iniziare nel 1976, con il romanzo *L'arrivo della lozione*. Già in *Tempo di massacro*, come abbiamo visto, il tema della rivolta è presente come variante dell'esercizio della violenza da parte del «bipede», e osservata di conseguenza con il piglio ironico e disilluso del trattatista barocco; ma è a partire dal 1976 che questi temi cominciano a essere maneggiati in una forma romanzesca. Più precisamente, nei tre romanzi che prenderemo in esame (*L'arrivo della lozione*, *Abitare il vento* e *Mareblù*), i quali giungono sino alle soglie degli anni Ottanta, il trattato machiavelliano si muta in racconto con al centro un personaggio principale, seppur con differenti utilizzi della focalizzazione e non senza la ripresa di modalità di generi antichi. Fin da ora, dunque, possiamo notare che il maggior scarto con *La Grande Rivolta* di Balestrini risiede nell'assenza di un personaggio collettivo o di una collettività come motore dell'azione narrativa: i personaggi non sono più araldi della rivolta, ma singolarità devianti prigioniere delle proprie nevrosi linguistiche e sessuali, che non sono altro che residui della rivolta stessa. La festa è finita, il sacrificio è già avvenuto, della comunità in lotta è rimasto solo il martire catturato dalla penna dello scrittore nelle pose sgraziate di chi continua a ballare quando non sente più la musica; ed è in questo senso che la trilogia di Vassalli viene “dopo” quella del poeta milanese, anche se questa affermazione non è valida in un senso strettamente cronologico. Non si tratterà dunque, in questo e nei seguenti capitoli, di rintracciare in una partizione ternaria la corrispondenza letteraria delle articolazioni del rito di passaggio, come abbiamo fatto nella parte precedente, poiché tutte e tre le opere dello scrittore novarese si possono collocare esclusivamente tra la fase del sacrificio (rito di compensazione) e quella della separazione definitiva, declinata secondo quello che Turner definiva «tema dell'Esodo». Ciò che interessa lo studio, a questo punto, è invece definire le modalità del comico utilizzate da Vassalli per demitizzare la rivolta, con un'attenzione particolare alla parodia del linguaggio della Rivoluzione e agli effetti di questo linguaggio sul corpo del militante.

Se dunque *L'arrivo della lozione* si può considerare come l'inaugurazione di una stagione pienamente romanzesca dell'opera di Vassalli, questo libro in realtà ha caratteristiche liminali, poiché non si separa ancora nettamente dalle modalità testuali assunte in *Tempo di massacro*. Per comprenderlo, possiamo fare riferimento alle parole di Maria Corti in merito alla citata tendenza “neosperimentale”, composta principalmente da “sopravvissuti” della Neoavanguardia come Giorgio Manganelli, Alice Ceresa e lo stesso Vassalli. La studiosa notava, con riferimento a *Tempo di massacro* per quanto concerne l'autore novarese, che i tre, «rifacendosi a modelli preromantici, hanno

optato per un genere letterario efficiente in altra epoca: il trattato manieristico secentesco; in preda a un’estraneità verso i modelli contemporanei, hanno mutato area di pertinenza».¹ Questo rifiuto del modello contemporaneo, o comunque otto-novecentesco, è ancora presente nel romanzo preso in esame in questo capitolo, trasfigurato dall’impalcatura formale di una cronaca medievale che racconta vita, morte e miracoli di un neofascista del Sud Italia chiamato emblematicamente Benito Chetorni. Si tratta, insomma, di un’agiografia parodica, espressione di quella «linea satirica sottesa già ai disegni dei primi scritti» accentuata da Vassalli a partire dal 1970, insieme alla «contestazione arrabbiata e un pochino supponente anch’essa antica».² Corti stessa, infatti, parlando specificamente di *Tempo di massacro*, aggiungeva che l’opera «aiuta veramente a capire i testi posteriori di Vassalli», e a individuare come *fil rouge* di questa produzione giovanile «il motivo ricorrente della satira sociale sviluppata all’interno di un genere per costituzione antisatirico: il trattato didattico qui [...], il genere della “cronaca” medievale con rubriche e didascalie nell’opera più recente *L’arrivo della lozione*».³

Ne consegue che, ancora una volta, l’autore, affidando la satira della contemporaneità a un genere antico e antimoderno, assegna a quello che abbiamo definito come “sguardo archeologico” il ruolo di segnare una distanza incolmabile, di tempo e di spazio, tra la voce narrante e il narrato, con tutta la comicità dissacrante che deriva da questa angolazione particolarmente straniante. Come per *3012*, in cui il presente dell’autore si trasformava in un futuro ancora più remoto di quello raccontato, una brevissima intestazione confonde i piani spazio-temporali: «persone, cose e fatti di questa cronaca non hanno né possono avere riscontro diretto nella realtà. La geografia è “parallela”; il tempo è “prossimo”, e basta».⁴ Per quanto dimensione parallela e prossimità cronologica tentino di rendere una certa vicinanza del narrato alla storia di quegli anni, l’avvertenza che li anticipa non può che rendere l’idea di una distanza incolmabile, che è la stessa che separa le cronache medievali dalle torbide vicende del neofascismo degli anni Settanta: due parallele del resto non si incrociano mai, e ciò che è “prossimo”, nel significato relativo del termine, non lo si può raggiungere. Il cronista che costituisce la voce narrante de *L’arrivo della lozione* va così «rievocando episodi. Ricostruendo fatti e vicende. Evocando larve e fantasmatici personaggi da fresco moderatamente storico. Deplorabilmente grottesco. Volutamente irrealistico. Passabilmente ironico. Mediocrementemente comico. Genericamente tragico»;⁵ vera e propria dichiarazione di poetica che descrive perfettamente le varie

¹ M. CORTI, *Il viaggio testuale*, cit., p.147.

² *Ivi*, p.135.

³ *Ivi*, p.161.

⁴ S. VASSALLI, *L’arrivo della lozione*, Torino, Einaudi, 1976, p.2.

⁵ *Ivi*, p.53.

componenti che agiscono sul romanzo di Vassalli (in una commistione di tragico, grottesco, irrealista), e in generale sul suo sguardo rivolto a quegli stessi anni della contestazione.

Il testo si dispiega dunque come un’agiografia divisa in 49 capitoli, ognuno dei quali preceduto da una didascalia che ne anticipa brevemente il contenuto. I canoni e gli stilemi del genere vengono rispettati, raccontando vita, morte e miracoli del protagonista, rappresentato come un vero e proprio martire del neofascismo meridionale – «sto, per così dire, ricostruendo vita e miracoli del fu Benito, Chetorni»,⁶ dice il cronista. Eppure, Vassalli gioca sull’ambiguità del termine “cronista”, che può indicare, oltre al compilatore storiografico antico, il giornalista dei giorni nostri; quella che per forma e stilemi sarebbe una cronaca medievale diventa allora un’inchiesta giornalistica, che consta di un affastellamento di materiali eterogenei: interviste rocambolesche, ritagli di vecchi giornali, documenti ufficiali e perfino un testamento in forma di poesia. In questo senso, dunque, nello scheletro formale dell’agiografia e della cronaca antica viene riversata una modalità testuale attualissima, cui potrebbero aver servito da modello alcuni libri pubblicati negli stessi anni de *L’arrivo della lozione*, e di contenuto affine.

Un esempio, che Vassalli potrebbe aver utilizzato, è l’inchiesta in forma narrativa di Corrado Stajano intitolata *Il sovversivo. Vita e morte dell’anarchico Serantini*, pubblicata solo un anno prima del romanzo dell’autore novarese. Si tratta di una narrazione di segno opposto rispetto alla parabola del delinquente meridionale tramutatosi in martire neofascista, poiché Stajano racconta – anche lui alternando interviste, articoli di riviste specialistiche, atti medici e giudiziari – la vicenda di Franco Serantini: giovane anarchico, figlio di NN, morì a Pisa nel 1970 in seguito alle percosse degli agenti di polizia, che lo arrestarono perché partecipava alla contestazione violenta di un comizio elettorale tenuto dal Movimento Sociale Italiano. L’impianto, come si può notare dal sottotitolo, è sempre quello dell’agiografia: mancano solo i miracoli, che contribuiscono a rivestire di comicità la storia di Benito Chetorni, mentre quella raccontata da Stajano è ordinaria tragedia delle cronache italiane. Lo schema narrativo è però in sostanza lo stesso, così come assimilabile è la natura dei materiali (fittizi in Vassalli, documentari in Stajano) che danno corpo all’inchiesta.

Basterebbe, per notarlo, accostare l’incipit de *L’arrivo della lozione* all’introduzione della figura di Serantini nel libro del giornalista, poiché entrambe si aprono con la notazione “anagrafica” che apre il racconto della vita: «Benito Chetorni nasce a Sansucolo in quel di Bari o Bitonto da Emanuele Vittorio e Italia Nostra, addì due maggio dell’annusdomini millenovecentocinquanta»,⁷ racconta Vassalli; «Franco Serantini nasce a Cagliari il 16 luglio 1951»⁸ scrive Stajano. L’impianto

⁶ *Ivi*, p.30.

⁷ *Ivi*, p.3.

⁸ CORRADO STAJANO, *Il sovversivo. Vita e morte dell’anarchico Serantini*, Torino, Einaudi, 1975, p.5.

martirologico, per cui è la morte a orientare tutta la narrazione, è molto evidente nel testo giornalistico: «il posto dove fu colpito a morte è sul Lungarno Gambacorti di Pisa, tra la via Toselli e la via Mazzini»,⁹ recita il reale *incipit* dell’opera. Questa narrazione di una vita regolata nella sua direzionalità dalla morte del protagonista si trova però anche in Vassalli, dove il finale tragico è presagito sin dalle prime righe, quando, interrogato dal giornalista in merito alla famiglia Chetorni, un vecchio del paese di Sansucolo dice: «per essere di qui sono di qui [...] ma dopo quello che è successo chissà se ci restano».¹⁰ Così la narrazione cronachistica si muta in martirologio, ed entrambi i testi si ricollegano alla tematica del sacrificio che abbiamo già affrontato: entrambi i protagonisti sono del resto dei rivoltosi, sebbene di segno opposto.

Per far comprendere come la vicenda di Serantini, di cui quella di Chetorni potrebbe essere una parodia, sia totalmente affine a quella di Feltrinelli dal punto di vista del potenziale simbolico, possiamo segnalare il fatto che Nanni Balestrini, nei primi anni Duemila, ha composto un breve racconto in lasse sulla figura del ragazzo, intitolato *Disposta l’autopsia dell’anarchico morto dopo i violenti scontri di Pisa* (2002). Lo scrittore milanese ripercorre in scala più piccola, mediante il consueto missaggio di diverse tipologie testuali, la stessa parabola di Feltrinelli, dall’autopsia al funerale: «Oggi è stata sottoposta ad autopsia la salma di Franco Serantini il giovane di 20 anni» l’*incipit* della prima lasse; «Tremila giovani hanno accompagnato questo pomeriggio al cimitero di Pisa la salma di Franco Serantini»,¹¹ quello dell’ultima, nella quale ritroviamo tutta la simbologia delle esequie de *L’editore* (bandiere, canti, slogan) con inserti intermittenti tratti dal referto autoptico. Del resto, anche nell’inchiesta di Stajano il racconto del funerale è il momento più carico di *pathos*, ed è costruito secondo quegli elementi topici che abbiamo rilevato confrontando il romanzo di Balestrini con *I funerali di Togliatti* di Guttuso: «sulla bara è stesa la bandiera anarchica, rossa e nera. I compagni la portano sulle spalle, sembra che l’accarezzino con la guancia. Le migliaia di bandiere del corteo, rosse, rosse e nere, nere con la “A” rossa, formano come una gigantesca rastrelliera di lance».¹² Questa raffigurazione segue poi il referto autoptico riportato con scrupolo giornalistico dall’autore nelle pagine immediatamente precedenti: si ricollegano così le due scene principali del film idato dagli sceneggiatori de *L’editore*, l’autopsia e il funerale. E neanche in Vassalli manca la scena topica del corpo del martire disteso sul tavolo anatomico, con tanto di parodia del momento drammatico del riconoscimento del cadavere: «il cadavere, o corpo, giace a Melano su disadorno

⁹ *Ivi*, p.3

¹⁰ S. VASSALLI, *L’arrivo della lozione*, cit., p.7.

¹¹ N. BALESTRINI, *Disposta l’autopsia dell’anarchico morto dopo i violenti scontri di Pisa*, in PAOLA STACCIOLI (a cura di), *In ordine pubblico: 10 scrittori per 10 storie*, Roma, Nuova Iniziativa Editoriale, 2003, pp.25-31, pp.27 e 31.

¹² C. STAJANO, *Il sovversivo*, cit., p.109.

tavolo: di precisione anatomico. Tra una macchina da cucire e un ombrello. Per gli accertamenti legali. Dopo il riconoscimento compiuto ad opera del padre cavaliere Emanuele Vittorio affranto nella carriera, maledicente l’anagrafe». Non manca neppure la parodia dello scaturire dei complottismi a uso sensazionalistico dopo la morte del rivoltoso: «nessuna ipotesi è stata scartata. Ma appare sempre più consistente quella di un complotto reazionario di persone operanti dentro e fuori il paese», dice il telegiornale; «colpo di càtodo, a salve»,¹³ commenta il cronista.

Segnaliamo dunque un ulteriore contatto e uno scarto tra l’opera di Vassalli e l’inchiesta di Stajano: il fine di entrambi i testi, aderenti in modi diversi al modello martirologico, è smascherare, con le armi del giornalismo o della satira, un “male” italiano. Per Stajano è la gestione criminosa delle forze di polizia, evidenziata nella parte più corposa dell’inchiesta, che riguarda i conflitti tra la Procura di Firenze e i giudici che si occuparono della morte di Serantini; per Vassalli è invece la burocrazia in cui il paese annega, e soprattutto il suo linguaggio vuoto e ridondante che giunge a contaminare altre sfere semantiche (tra cui, dirà poi Eco, quella politica da cui nascono i volantini dei brigatisti). Il personaggio che incarna questo male è il padre di Chetorni, Emanuele Vittorio, che ci viene descritto come «tirapiedi di prima classe in servizio attivo presso un ente parastatale dipendente amministrativamente dalla tesoreria della mancia». Il vuoto semantico di una simile dicitura in perfetto stile “burocratese” è patente dalla risposta che, interrogato dal cronista, egli fornisce quando gli si chiede di cosa si occupi l’ente sopra detto: «controlliamo i passi, che so, percepiamo stipendi, non mi scassate il cazzo».¹⁴ Nella descrizione dell’ambiente sociale della natia Sansucolo, che ci aspettiamo come tipico paesino del Sud più arretrato, l’aspettativa stereotipica è tradita proprio dalla prevalenza della burocrazia che ingloba ogni altra attività: «si evince e deduce esservi in Sansucolo popolazione abbondante, ma produzione scarsissima. Articolata in due generi: agricolo e burocratico. Di cui il secondo predomina».¹⁵

Addirittura l’ambiente si fa in effetti correlativo oggettivo di questa aridità burocratica e linguistica, e così la “murgia” dove nasce Chetorni (corrispondente, nella “geografia parallela” dell’autore, all’altipiano carsico delle Murge tra Puglia e Basilicata) giunge a inglobare il paese tutto, come viene spiegato alla fine della cronaca: «la murgia che si contempla per questa storia è luogo fisico in parte e metafisico, anche. Cui si connette e dentifica l’Italia intera, universale»,¹⁶ con le sue asfissianti strutture tradizionali – le stesse prese di mira dalla contestazione del Sessantotto –, tra cui

¹³ S. VASSALLI, *L’arrivo della lozione*, cit., p.102.

¹⁴ *Ivi*, p.4.

¹⁵ *Ivi*, p.9

¹⁶ *Ivi*, p.178.

«la famiglia, elemento essenziale ad ogni storia di murgia»,¹⁷ «centro affettivo e motore d'ogni vicenda di murgia». ¹⁸ L'Italia sarebbe dunque un paese che sta appassendo nella burocrazia e nel vuoto di significato delle parole, senza possibilità di redenzione: «così si vive in Sansucolo, tra murgia e murgia, da sempre. Senza speranza di veltri»,¹⁹ racconta Vassalli con riferimento dantesco. In questa aridità, in questa mancanza di speranze, il fascismo nasce, prospera, e viene beatificato, sembra voler dire l'autore: l'ambientazione neofascista della morte tragica non è dovuta solamente a un'attitudine anti-balestriniana, come vedremo più avanti; ma anche al contesto storico specifico in cui viene composto questo romanzo sulla stupidità della violenza. «In Italia, fino alla metà degli anni Settanta, furono le organizzazioni dell'estrema destra a prevalere nel ricorso alla violenza politica», spiega lo storico Gabriele Donato; «questo fu sistematico dalla fine degli anni Sessanta e si caratterizzò per l'estesa articolazione delle forme in cui si concretizzò: tumulti di piazza, aggressioni squadriste, terrorismo stragista... Dopo il 1975, invece, fu la violenza esercitata dall'estrema sinistra a diventare quella prevalente, dopo essere stata animatamente dibattuta e variamente sperimentata».²⁰

Lo scarto con l'inchiesta di Stajano è dato invece dal fatto che Vassalli, in chiave comica, inserisce nella vicenda la dimensione soprannaturale peculiare dell'agiografia vera e propria: come per ogni santo che si rispetti, la nascita di Benito Chetorni è preannunciata «dai sogni e dai segni di non comune rilievo»²¹ che troviamo descritti nelle primissime pagine:

primo: avendo Italia steso il bucato ad asciugare sull'erba vi trovò macchie come di sangue, comunque rosse: inspiegabili. Secondo: fu fatto sfregio alla porta la notte stessa di nascita, da anonimo sansucolese che si sgravò del soverchio mentre di sopra, l'Italia... Terzo: Vittorio Emanuele cercando a tentoni il sale nella credenza lo rovesciò, e chinandosi per tracciar croce sopra l'infausto versato urtò l'ampolla dell'olio che cadde a terra e si ruppe. Quarto: Benito nacque con gli occhi aperti, già strabico.²²

Si tratta di presagi ridicoli e per nulla prodigiosi, i quali, complice l'ambientazione meridionale della vicenda, vogliono forse fare il verso anche a una certa cultura superstiziosa tipica delle zone più povere – ma in tutto e per tutto rappresentative – del paese. Dello stesso tenore sono i miracoli *post mortem*, cui è dedicato il capitolo quarantasettesimo «che enumera fatti mirabolanti, prodigi,

¹⁷ *Ivi*, p.10.

¹⁸ *Ivi*, p.123.

¹⁹ *Ivi*, p.9.

²⁰ G. DONATO, “*La lotta è armata*”, cit., p.13.

²¹ S. VASSALLI, *L'arrivo della lozione*, cit., p.3.

²² *Ivi*, p.6.

interventi soprannaturali e altri segni registrati in murgia nei giorni che precedettero o immediatamente seguirono la dipartita da mondo del giustiziere Chetorni»:

[...] Una donna di Napoli, Concetta Espositiva di anni quarantaquattro vedova [...] si vide recapitare una bolletta dell'emel (ente erogatore d'energia elettrica per tuttamurgia e limitrofi) con fatturato importo di lire duemilioniquattrocentosessantasettemila ottocentododici.

Un avvocato di Bari nel giorno stesso in cui si celebrava il funere nella vicina Sansucolo (17 marzo 1973) ricevette cartolina da Pordenone d'un suo cognato da nove mesi defunto [...]

A Pizzoferro (Salerno) crollò nottetempo una scuola costruita coi soldi dell'italcassa e inaugurata con pompa di sottosegretari vescovi e onorevoli [...]

Dall'archivio centrale della polizia di murgia scomparvero in pieno giorno gravi e importanti fascicoli. [...] ²³

e così via. Come si vede, non sono prodigi cristiani, ma quotidiane storture dell'Italia degli anni di Vassalli: bollette esagerate, ritardi delle poste, abusi edilizi, sperpero di denaro pubblico e inquinamenti di indagini simili a quelli denunciati da Stajano. Sono però visti attraverso l'ottica deformante e comica dell'esagerazione, straniati dalla voce narrante che li presenta come eventi miracolosi. Lo stesso trattamento deformante – che, ricordiamo, è una forma di sottolineatura di qualcosa che passa sotto gli occhi senza essere avvertito – è riservato a un altro male endemico del paese, quello principalmente preso di mira nell'opera da Vassalli: il fascismo connaturato nel “carattere nazionale” degli italiani, più che il neofascismo vero e proprio. «Dopo i prodigi, i miracoli», dice il cronista, che si appresta così a elencare tutti i fatti – questi sì, miracolosi per quanto comici – che la morte dell'eroe scatena a favore di diversi neofascisti del paese. Come in un elenco di “per grazia ricevuta”, non dissimile però neanche dalla rubrica della posta di una rivista patinata, si elencano le iniziali dei nomi e le città di provenienza dei militanti di estrema destra che hanno beneficiato della protezione del martire mutato in nume tutelare:

C.R., Brescia. Ricercato per concorso a strage e società per azioni di sovversione dell'ordine riuscì a raggiungere il confine svizzero che traversò in pieno giorno invocando a gran voce il nome del martire Chetorni [...] A.D., Catania. Avendo visto un marxista passare in automobile per una strada deserta, ed essendo disarmato: invocò a gran voce il nome di Benito Chetorni giustiziere e martire. Così il marxista

²³ *Ivi*, pp.175-176.

fu travolto al primo incrocio da un camion di tale Pasquale Soprammano, autista per conto terzi e pertanto insospettabile; decedendo sul colpo [...]»²⁴

et cetera. La qualità martirologica del pomposo narrato del cronista si fa poi evidente quando evoca un monumento per Chetorni, dichiarando altresì di rifiutare l’arte de «gli astratti, e in generale i biennali, e dionescampi i triennali» (e dunque rivelando gusti artistici reazionari). «Rivediamolo nella sua gloria», dice il cronista; e immagina una scultura che lo rappresenti «di controluce e profilo su nuvoloso orizzonte: alto, possente, terribile! Col manganello snudato sopra la testa, ruotandolo! Con il moschetto a tracolla! Col profilattico casco ed il bavaglio abbassato fa trasparire la bocca: ben spalancata nell’úlulo! Con una bomba innescata nella sinistra, brandendola! Nell’atto di calpestare un rosso; per i secoli dei secoli, amen!».²⁵

Come si può interpretare allora il rapporto tra il contenuto e lo scheletro formale utilizzati da Vassalli? Che relazione esiste tra neofascismo e agiografia? Potremmo annoverare innanzitutto, tra i precedenti dello schema testuale e narrativo adottato dall’autore novarese, il «modello della tragedia cristiana, che Walter Benjamin distingue dalla tragedia greca, definendolo piuttosto dramma luttuoso (*Trauerspiel*) e associandolo allo schema formale della martirologia», interpretando così il «modello tragico come schema martirologico».²⁶ Quella di Benito Chetorni sarebbe dunque la parodia di una tragedia che a sua volta discende dal modello narrativo agiografico e, più precisamente, dalle vite dei martiri. Nel saggio sul *Dramma barocco tedesco*, il filosofo notava infatti che questi componimenti drammatici «hanno di mira non tanto le imprese dell’eroe quanto il suo patire, anzi, più spesso, non tanto i tormenti dell’anima quanto le torture fisiche che gli vengono inflitte»,²⁷ esattamente come nel genere antico della martirologia. Inoltre, cogliendo il fatto che «nel dramma martirologico non è la

²⁴ Ivi, p.177. Nell’ultimo “miracolo” citato troviamo il riferimento parodico al controverso episodio dei cosiddetti “anarchici della Baracca”, indirettamente legato ai moti neofascisti di Reggio Calabria del 1970, citati più volte nel romanzo. Nella notte del 26 settembre di quell’anno, cinque militanti anarchici di Reggio, i quali si stavano dirigendo a Roma per consegnare al giornale «Umanità Nova» i materiali di un’inchiesta sui fatti della rivolta, morirono tutti in un misterioso incidente stradale sull’autostrada che coinvolse un autotreno i cui guidatori, affermò una successiva contro-inchiesta anarchica, erano dipendenti di una ditta facente capo al famigerato principe neofascista Valerio Junio Borghese (parodiato anch’egli nel romanzo). Ciò basti a segnalare come la cronaca medievale di Vassalli corre in parallelo con la cronaca giornalistica degli anni immediatamente precedenti il romanzo, in un rapporto che è sempre deformante e parodico, per cui è difficile comprendere i riferimenti precisi del libro senza conoscere anche le più minute vicende politiche di quegli anni.

²⁵ Ivi, p.p.109-110.

²⁶ G. CELATI, *Il tema del doppio parodico*, cit., p.128.

²⁷ W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, in ID., *Opere complete. Scritti 1923-1927*, vol. II, a cura di R. TIEDEMANN e H. SCHWEPPENHÄUSER, Torino, Einaudi, 2006, pp.69-268, p.112.

trasgressione morale, ma la stessa condizione creaturale dell’uomo a provocare la catastrofe»,²⁸ – che per Chetorni non è poi in realtà altro che una scaramuccia con la polizia finita male – possiamo interpretare la voce narrante de *L’arrivo della lozione* come un altro sguardo archeologico di Vassalli su un essere umano ridotto ad antico «bipede», osservato da lontano con perizia (dello storiografo, in questo caso) e disilluso senno di poi; e tutto questo sebbene in effetti gli avvenimenti storici cui accenna lo scrittore (vi sono riferimenti espliciti alla rivolta di Reggio Calabria del 1970) non siano poi così lontani nel tempo dal momento in cui scrive.

Il termine di confronto della parodia di Vassalli non è però l’agiografia in sé, quanto il trattamento “agiografico” delle vite rivoluzionarie compiuto nella cultura della sinistra (almeno da Ernesto “Che” Guevara in poi) che è conseguenza di quel meccanismo sacrificale alla base, come abbiamo visto, della rappresentazione della vicenda di Feltrinelli ne *L’editore*. Lo scrittore novarese compie così un doppio ribaltamento: non solo deforma in senso comico l’agiografia del martire della rivoluzione, ma colloca questo martire nello schieramento dell’estrema destra; e in questo senso siamo davanti a un polo della demitizzazione che davvero vuole essere il controcanto dell’epica balestriniana. Se, come diceva Benjamin, «nella figura di Socrate morente è nato il dramma martirologico in quanto parodia della tragedia»,²⁹ in quella di Benito Chetorni possiamo allora ricercare la parodia della tragedia di Feltrinelli, esempio tra i tanti del *tòpos* letterario del sacrificio dell’eroe adottato a sinistra con le sue conseguenze più nefaste, tra cui non ultimo l’innescò del dispositivo vittimario. Così, il romanzo di Vassalli si colloca alla fine del percorso transizionale che abbiamo descritto nei capitoli precedenti, e prende atto di un compiuto passaggio dalla festa al sacrificio. *L’arrivo della lozione*, allora, non contemplando più la possibilità del personaggio collettivo e dell’epica, vuole muovere, attraverso la parodia, una critica a questo dispositivo della mitopoiesi propria della contestazione nelle rivolte sessantottesche: decostruire cioè un prodotto della macchina mitologica del Sessantotto.

Benito Chetorni, “guappo” neofascista: l’anti-Alfonso e la satira del villano

Al di là delle intenzioni e dei riferimenti precisi dello scrittore novarese, il confronto con gli stessi temi dell’epica di Nanni Balestrini è evidente dalla lettura del romanzo. Tenendo conto del suo pur breve inserimento nella galassia culturale del Gruppo 63, potremmo addirittura configurare la sua postura comica come quella di un vero e proprio anti-Balestrini: l’elemento comico, qui preponderante, non è integrato nell’epico come nei romanzi della trilogia del poeta milanese (la «comicità epica» rabelaisiana di cui parla Celati), ma mira esattamente a corrodere ogni possibilità di

²⁸ *Ivi*, p.128.

²⁹ *Ivi*, p.152.

un’epica. Al punto che lo stesso cronista del romanzo dichiara, nella didascalia del capitolo trentanovesimo, che «la tensione epica che fin qui ha sostenuto il romanzo (o cronaca) di Benito Chetorni s’attenua», e ribadisce nel testo che «l’epica langue impennandosi per squarcilirici, ricade affranta, ansimante sulle postille morali; e già il romanzo si sbriciola».³⁰ Le due produzioni sono dunque in un dialogo non esplicitato nel testo, ma risultante da un confronto che individua temi e modalità di rappresentazione in rapporto di parodia e demistificazione.

Per comprendere queste caustiche relazioni tra l’opera “politica” di Balestrini e quella di Vassalli dobbiamo però in primo luogo concentrarci sulla figura del protagonista del romanzo, soprattutto dal momento che la narrazione più distesa e meno convulsamente sperimentale, inaugurata dallo scrittore novarese con *L’arrivo della lozione* e proseguita nei due testi seguenti, prende le mosse proprio da un attento lavoro di costruzione dei personaggi principali. In questo senso, il primo aspetto da rilevare è che da molteplici punti di vista la figura di Benito Chetorni è tratteggiata come una vera e propria nemesi parodica dell’operaio Alfonso al centro del primo romanzo de *La Grande Rivolta*; e se il metalmeccanico di Balestrini è destinato a rivelarsi progressivamente come un anti-eroe che si dissolve nella comunità in lotta, il neofascista di Vassalli è invece chiamato apertamente «eroe» più volte, e beatificato come nume tutelare della controrivoluzione. Del resto, per sapere cosa pensasse lo scrittore novarese del personaggio su cui incardinò la propria mitopoiesi Balestrini, e con lui tutta l’autonomia operaia, basta leggere questa definizione della genesi di «Cipputi», celebre personaggio operaio delle vignette di Francesco Tullio Altan, da lui fornita in un dizionario de *Il neoitaliano* (1989): «nato nel 1976, all’indomani del naufragio di quell’orrendo “operaio-massa” cui s’ispirarono le più folli teorie dei folli anni Settanta».³¹

Il primo accenno a una possibile connessione tra le due figure si può intuire tra le righe di un’intervista in cui un bottegaio di paese racconta al cronista narrante gli oggetti che era solito comprare Benito: «specchi da tasca e da tavolo. Brillantine generalmente solide. Tricofiline e roba del genere, che rinforzassero il bulbo. Qualche reticella elastica per mantenere la piega anche di notte: ai capelli. Portafogli con accessori. Cinture e fibbie, col manico. Coltelli a scatto e da lancio. Era un po’ guappo, Chetorni».³² Un “guappo”, dunque, esattamente come l’Alfonso protagonista di *Vogliamo tutto*, secondo il termine utilizzato dallo stesso Balestrini nelle conferenze con cui portava per l’Italia il romanzo. Da una parte è un “guappo” per la cura morbosa e ostentata del suo aspetto con i mezzi tipici del gagà (brillantine, lozioni, specchietti); da un’altra, per il suo atteggiamento

³⁰ S. VASSALLI, *L’arrivo della lozione*, cit., p.141.

³¹ ID., *Il neoitaliano. Le parole degli anni ottanta scelte e raccontate da Sebastiano Vassalli*, Bologna, Zanichelli, 1989, p.23.

³² ID., *L’arrivo della lozione*, cit., p.25.

spavaldo e violento, dietro cui si cela però una costruzione non meno meticolosa di quella dell’aspetto fisico: « – Era un duro sul serio Chetorni: già si vedeva dal passo. Che se l’era studiato al cinema. Andava a posta nei western dove lavorava il sartana, per imparare le tecniche»,³³ racconta un «interlocutore» anonimo che ha conosciuto il protagonista durante l’esilio a Milano seguito alle prime denunce.

Proprio in questa sfrontatezza cafona ascritta, non senza uno sguardo esotizzante, alla popolazione giovane più incolta del sud Italia, Balestrini vedeva potenzialità rivoluzionarie, la capacità di far esplodere la contraddizione tra il verbale segreto del proletariato e il *public transcript*, autorappresentazione delle classi padronali. Il cronista narratore, invece, ci tratteggia un percorso divergente, che, se pure parte da una medesima condizione, conduce a esiti di segno opposto rispetto a quelli raccontati dal poeta milanese: se l’operaio-massa emigrando dal sud al nord può sperare nell’epifania della rivolta che lo sollevi dal qualunqueismo nella fulminea acquisizione di una coscienza di classe, e rinunciare così a ogni qualità eroica per dissolversi nella *communitas* antistrutturale, il piccolo delinquente Chetorni aderisce alla causa neofascista come naturale prosecuzione della sua attitudine da bullo e delle sue attività microcriminali; e alla fine diventa non solo un eroe, ma un santo protettore della causa, invocato e pregato dai militanti di estrema destra. Del resto, Vassalli lo dice, non c’è «possibilità di veltro» per la murgia: dunque ogni speranza di redenzione del sottoproletariato del sud attraverso la cosciente lotta politica e la fraternità di classe è preclusa, in un paese come l’Italia. Il percorso di alfabetizzazione politica dell’operaio-massa che costituisce lo schema minimo del *plot* di *Vogliamo tutto*, dalla miseria del sud alla lotta nel nord dettata dai bisogni materiali, viene peraltro raccontato in forma parodica dalle parole del «protosindaco» di Sansucolo Ciro Rampante, in un’intervista sulla «lotta politica nella murgia» che il cronista allega tra i materiali dell’inchiesta. «Il comunismo è all’estero», dice il sindaco; «come succede? Mi ascolti. Il murgiarolo che va a vitare bulloni in torino, germania e posti del genere mica si trova bene sa? Mancandogli le tuttecose che qui lo rendono lieto: il sole il mare i timballi» – e qui davvero viene in mente Alfonso che non ne può più di lavorare perché vuole scendere a casa «a fare i bagni» – «[...] Per giunta lo trattano come una bestia e lui allora: s’imbestialisce, s’incazza. Diventa comunista per incazzata, per capovolgere il mondo».³⁴

Si comprende così che il dantesco «gran rifiuto da Benito opposto a lavoro»,³⁵ matrice della prima adesione ai gruppi neofascisti, non è altro che la parodia del “rifiuto del lavoro” teorizzato dall’autonomia operaia. Lungi dal designare il punto d’approdo di un percorso epifanico di presa di

³³ *Ivi*, p.122.

³⁴ *Ivi*, p.105.

³⁵ *Ivi*, p.31.

coscienza politica, esso diventa il sintomo più vistoso dell’aridità che attanaglia la murgia e che non consente scampo dal fascismo. Questa visione desolante intacca per intero la voce narrante, come è evidente in un’altra scena che costituisce un punto di contatto tra *L’arrivo della lozione* e *Vogliamo tutto*. Se il rifiuto del lavoro portava Alfonso all’incomprensione del senso di fondo della festa del primo maggio (che allo stesso tempo era incomprensione del nesso possibile tra il tempo dello svago e quello del lavoro), il cronista di Vassalli si ritrova a descrivere la medesima situazione con il medesimo sguardo straniante, nel momento in cui, all’interno di una digressione, parla delle festività «del cosiddetto popolo, da produzione e da monta (cioè da montaggio)». Tra queste «c’è la festa del popolo (festa del lavoro la chiamano)», raccontata ancora con allusioni ai migranti dal sud di cui fa parte Alfonso (e di cui fa parte anche Benito, seppure per altri motivi): «questa succede di maggio, anzi nel primo di maggio. Festa del garofano rosso, della bandiera rossa, della rabbia dei disoccupati che vedono rosso, della nostalgia degli emigrati che bevono rosso per sopportare la sorte, degli omicidi bianchi. Che sono poi i cosiddetti: incidenti sul lavoro». Il primo cortocircuito ironico si ha quando il cronista, tirando le fila di questa descrizione, la riassume come «festa della produzione dunque. Unica festa possibile dei piegascienza ed addetti all’universo montaggio; non essendoci festa di monta autorizzata e simmetrica questa è la festa del popolo». Così, la festa del lavoro, attraverso la deformazione straniante del narratore, diventa il momento in cui ogni categoria di lavoratori ringrazia per le proprie disgrazie: «per definizione; per sostanza; per gratitudine e giubilo dei seggiolanti verso la seggiola; dei metalmeccanici verso la fabbrica; dei tessili per i lor fusi; dei cementieri per la silicosi cronica; dei chimici per il tumore che le statistiche escludono; degli autoferrotramvieri per il trasporto, che muovono. Per meraviglia di transito e benedetti patròni; per gioia dei dí di paga, siano mensurali o da cottimo». È infine il sarcasmo a dominare la descrizione, che mira a evidenziare le contraddizioni proprie della festa, in un modo non del tutto dissimile da quello che faceva scattare una prima miccia di coscienza politica in Alfonso: «certo che è bello produrre! Che sensazione sublime quella di chi, ben stravolto dopo d’un giorno di cacasangu interrotti e d’ingollati calossi può dire forte a sé stesso [...]: questo è progresso che avanza!».

Le divergenze tra il discorso che si materializza nella testa del metalmeccanico di Balestrini e quello del cronista di Vassalli si avvertono però alla fine di questa descrizione, dove troviamo una parodia spietata della promessa messianica dell’arrivo della rivoluzione, unica consolazione che possa consentire di sopportare i dolori del lavoro e che dia quindi un senso alla festa del primo maggio: «per i patròni? Sì, certo. Ma non soltanto per loro, che son strumento al procedere. Perché: addavvenire Baffone. Nel giorno dell’ira. Quando i bulloni saranno tutti avvitati, le materie prime tutte trasformate, gli uomini: smistati, i grani: smerciati, i manufatti: fatti».³⁶ Qui si comincia a intravedere

³⁶ *Ivi*, pp.126-128.

anche il significato del titolo del romanzo: la *lozione* non è altro che deformazione linguistica della *rivoluzione*, mutata in un unguento che consenta di medicarsi le ferite in eterna attesa del suo *arrivo*. Si comprende già qui come la satira di Vassalli nel testo non prende di mira solo gli ambienti neofascisti e la burocrazia italiana, ma anche il regime discorsivo della Rivoluzione, il polo di Balestrini – al cui ambiente culturale e politico non mancano riferimenti espliciti, se si pensa per esempio che l’istruttoria sul primo attentato compiuto da Chetorni, racconta il cronista, «tira in ballo Feltrinelli, ammette in seguito che s’è trattato d’un lapsus».³⁷

Un aspetto meno superficiale che mette in connessione i due personaggi è invece la loro natura buffonesca, risultante di un affastellamento delle immagini della comicità carnevalesca descritte da Bachtin. Come Alfonso, che non rifiutava le baruffe e le botte, e che nel bel mezzo della battaglia epica sentiva solo l’urgenza di espletare le proprie funzioni corporali, anche Benito Chetorni è costruito per essere un personaggio grottesco, nel segno dell’esagerazione e, in particolare, dell’iperbolicizzazione delle immagini afferenti alla sfera del basso corporeo. Nel sistema di immagini che Rabelais desume dalla cultura dei ceti popolari, queste sono fondamentali poiché portano alla luce la funzione di comunicazione cosmica che hanno alcune parti del corpo e alcune sue funzioni, relegate nell’oscenità dalla cultura ufficiale: contribuiscono cioè a tratteggiare l’idea di un corpo che non sia individuale e separato, ma che faccia parte del tutto, e la cui morte sia inglobata dalla vita eterna del corpo sociale e dell’umanità. Bachtin afferma che nell’epoca dello scrittore francese «la gente *assimilava e sentiva in se stessa il cosmo materiale, con i suoi elementi naturali, negli atti e nelle funzioni eminentemente materiali del corpo: nutrimento, escrementi, atto sessuale*».³⁸ La rappresentazione di questi atti avviene dunque in Rabelais attraverso «l’esagerazione, l’iperbolicità, la smisuratezza e la sovrabbondanza», che «sono, a grandi linee, uno dei segni caratteristici dello *stile grottesco*».³⁹ Queste esagerazioni non sono negative e meramente caricaturali, non prendono cioè di mira attività censurate per ingrandirle enormemente e provocare il riso, come fa la satira: svelandosi come funzioni di comunicazione del corpo individuale col corpo sociale e col cosmo tutto, esse acquisiscono invece carattere positivo, e hanno un’importante ruolo culturale e persino politico, poiché «il potente elemento materiale e corporeo di tali immagini destituisce e rinnova tutta la realtà legata alla concezione e all’ordinamento medievali, con la sua fede, i suoi santi, le sue reliquie, i suoi monasteri, la sua falsa ascesi, la sua paura della morte, la sua escatologia e i suoi profeti».⁴⁰

³⁷ *Ivi*, p.50.

³⁸ M. BACHTIN, *L’opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p.369.

³⁹ *Ivi*, p.332.

⁴⁰ *Ivi*, p.341.

Per quanto riguarda il libro di Vassalli, se, al contrario di quanto accadeva in *Vogliamo tutto*, non ci sono nella storia di Chetorni episodi particolari nel segno degli atti del mangiare e del bere trattati in modo iperbolico, la stessa cosa non si può dire delle funzioni corporee legate al sesso e agli escrementi. Entrambe le attività, espletate in maniera esagerata e deviante dalla norma, sono peculiari della figura del giovane neofascista. Innanzitutto, la sessualità, vissuta attraverso le forme più diverse: «della sua prava natura il Benito Chetorni non diede segno certo in sede scolastica se non in una circostanza, unica, tentando a dodicianni di sodomizzare un condiscipolo di lui parecchio più giovane (e ferroviere, attualmente)». ⁴¹ Poi, la defecazione esagerata, l'attrazione morbosa per gli escrementi: «fu dall'infanzia spiccatamente stercofilo, non avea schifo di cacca [...] attitudini di stercorario gli rimasero fin che fu adulto: cagava spesso e con impeto in vari luoghi, sia solitario che in strada, per fare sfregio o dispetto». ⁴² Quest'ultimo passo assume un significato particolare se si tiene conto del fatto che, nel complesso delle immagini rabelaisiane, «la materia fecale è qualcosa di intermedio fra il corpo e la terra (l'anello comico che unisce la terra e il corpo) [...] *la materia fecale e l'urina sono la personificazione della materia, del mondo, dell'elemento cosmico* e ne fanno qualcosa di intimo, vicino, *corporeo e comprensibile*»; sono cioè elementi di una riduzione della complessità del mondo che spaventava l'uomo del Medioevo scatenandone la paura metafisica fomentata dalle istituzioni politiche e religiose, e vinta da queste immagini. «*L'urina e la materia fecale*», infatti, «*trasformano la paura cosmica in gioioso spauracchio carnevalesco*», ⁴³ nobilitando le funzioni corporali ritenute oscene dalla cultura ufficiale e bandite dalla rappresentazione. Così, per esempio, dice Bachtin, «nel campo dell'arte figurativa *la paura cosmica* (come qualsiasi paura) è vinta *dal riso*. È per questo che *la materia fecale e l'urina, cioè materia comica, corporea e comprensibile* hanno avuto in essa un ruolo così grande», ⁴⁴ un ruolo cioè culturale e allo stesso tempo, per le sue implicazioni antigerarchiche, politico. Infatti «*il tema del corpo procreatore si unisce, in Rabelais, al tema e alla viva percezione dell'immortalità storica del popolo*», e le immagini del corpo grottesco in questo sistema si mescolano «non solo ai motivi cosmici, ma anche ai motivi utopico-sociali e storici, e, prima di tutto, a quelli dell'avvicendamento delle epoche e del rinnovamento storico della cultura». ⁴⁵

Anche l'accento posto sulle parti del corpo legate a queste funzioni ha un significato carnevalesco, poiché «il grottesco [...] si interessa a tutto ciò che *sbuca fuori, che sporge e affiora dal corpo*, tutto ciò che cerca di sfuggire ai confini del corpo». Ne consegue che «un particolare significato vengono

⁴¹ S. VASSALLI, *L'arrivo della lozione*, cit., pp.11-12.

⁴² *Ivi*, p.61.

⁴³ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p.367.

⁴⁴ *Ivi*, p.369.

⁴⁵ *Ivi*, p.355.

ad avere tutte *le escrescenze e le ramificazioni*, tutto ciò che prolunga il corpo e lo unisce agli altri corpi o al mondo non corporeo». ⁴⁶ Tra queste parti prevale il fallo, che ha un certo rilievo nell’infanzia di Chetorni, come evidenziato in questo passo dalla proliferazione dei sinonimi eufemistici: «crescendo cominciò a concentrarsi con l’attenzione sul píffero. Sul seminale pisello. Uccello. Mèntula. Verga virile. Precocemente fiorente. A scuola si masturbava con ritmo che si può dire frenetico [...] parallelamente allo sfogo parasessuale» – la masturbazione è vista quindi dal cronista come patologia – «Benito Chetorni sviluppava intanto l’attività preagonistica della minzione a distanza in cui fu a lungo imbattibile, sia controvento che in alto». ⁴⁷ Così, anche nei ricordi dell’unica fidanzata della del giovane neofascista, convertitasi a vita monacale dopo la fuga a Milano di quest’ultimo, il membro virile assume una preponderanza significativa: «ingigantendole l’ambiente monosessuale nell’intelletto minuscolo l’immagine del nostro prode Chetorni con il suo torso, con gli omeri, con i rotondi e bei glutei, coi muscolosi bicipiti: ma soprattutto l’uccello. Ed è poi solo l’uccello», afferma maliziosamente il cronista con iperboli ed esagerazioni, «che si mitizza e dilata, si simboleggia e si drizza, s’erge e si stira e si guizza nel vuoto lindo di cerebrali clausure, infilandosi per corridoi, dormitori, ardendo cero tra ceri e fumigando d’incensi o trapelando da immagini (di sacricuori sanguigni, di crocifissi anelanti e muscolosi, liturgidi). Sogno d’un tempo ch’è stato e che si vuole Chetorni». ⁴⁸

Ma oltre alle parti che sporgono, anche le rientranze svolgono, nel complesso delle immagini grottesche, un importante funzione di comunicazione cosmica: «tutte queste *protuberanze e orifizi* sono caratterizzati dal fatto che appunto in essi vengono *scavalcati i confini fra due corpi e fra il corpo e il mondo*, e hanno luogo gli scambi e gli orientamenti reciproci». ⁴⁹ Non manca dunque, nel romanzo di Vassalli, un accenno a questi buchi del corpo, sempre raccontati però con un linguaggio simile al referto medico, che restituisce una realtà malata, deviante: si descrive una «condizione morbosa del sopradetto Benito, sofferente fin dall’infanzia d’implicazioni vascolo-emorroidarie con fuoriuscita di microfistole acute dalla regione sfinterica». ⁵⁰ Infine, il fatto che Vassalli, se non proprio Bachtin, avesse almeno ben presente l’opera di Rabelais, si può dedurre dal fatto che nel romanzo sia presente uno dei temi più particolari tra quelli maneggiati dallo scrittore francese: il cosiddetto “tema del nettaculo” (*torchecul*) trattato nel primo libro (capitolo XIII). Qui Gargantua racconta al padre quale sia la materia migliore per nettarsi il deretano dopo la defecazione, in una lunga lista dei

⁴⁶ *Ivi*, p.346.

⁴⁷ S. VASSALLI, *L’arrivo della lozione*, cit., p.62.

⁴⁸ *Ivi*, pp.72-73.

⁴⁹ M. BACHTIN, *L’opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p.347.

⁵⁰ S. VASSALLI, *L’arrivo della lozione*, cit., p.75.

materiali più disparati, che vanno da delle parti di vestiti nobiliari a diversi tipi di piante, fino al papero ben piumato che è per il gigante il migliore dei “nettaculo”. In questa elencazione così eterogenea, nota Bachtin, il procedimento dominante è quello dello straniamento: «una volta apparso in questa lista particolare, l’oggetto viene giudicato partendo dall’utilizzazione che ne fa Gargantua, e che non corrisponde alla proprietà dell’oggetto in questione. Questo uso insolito obbliga a guardare l’oggetto in modo nuovo»; dunque «l’oggetto si rinnova per essere da noi percepito». ⁵¹ Il romanzo di Vassalli non mette in pratica questa elencazione, ma si limita a citare la ricerca di piante *torchecul* come uno dei primi lavori intrapresi da Benito Chetorni, utilizzando però lo stesso verbo della traduzione italiana di Rabelais: «il nostro sembrò orientarsi sulla ricerca del legno di trifola e della cardella labile, che è pianta annua pregiata e ricercata a Sansucolo perché, essendo larga e scivolosa di foglia, serve meravigliosamente bene al fine di nettarsi il culo, la via: ragion per cui la vendono a mazzi». ⁵² Non sussiste qui alcuno straniamento; ma un accenno di abbassamento carnevalesco c’è, se teniamo conto del fatto che, per Bachtin, «anche l’immagine della pianta usata come nettaculo interessa, sebbene in misura ridotta, il movimento dall’alto verso il basso. Nella maggior parte dei casi», infatti, «si tratta di generi commestibili [...] legati alla mensa e destinati alla bocca. La sostituzione dell’alto con il basso e del volto con il didietro è in una certa misura avvertibile anche qui». ⁵³

Appurato dunque che Vassalli, ben più esplicitamente di Balestrini, nel costruire il suo protagonista attinge al repertorio delle immagini carnevalesche di Rabelais, è significativo rilevare lo scarto che sussiste tra la comicità del Carnevale e la satira dello scrittore novarese. Queste immagini infatti non sono vitali come nel romanzo francese, ma sono sopravvivenze deformi, poiché ne *L’arrivo della lozione* non hanno il medesimo significato che avevano nel *Gargantua*, nonostante le evidenti citazioni. L’iperbolicizzazione del defecare e del coire, e degli organi deputati a queste funzioni, è sempre vista nel romanzo di Vassalli attraverso l’ottica della devianza e del morbo. Se c’è una comunicazione cosmica tra il corpo di Chetorni e il cosmo, questa si riduce nella misura in cui le sue deformità sono solo il correlativo oggettivo dell’aridità della murgia, della burocrazia e del fascismo (questi ultimi due in sincretismo: «Lei vuole fare una strage? Sempre diritto, poi a destra: e non dimentichi il bollo»); ⁵⁴ sintomi, cioè, di quanto c’è di marcio nella società italiana. La sua figura non è quella triplice del furfante/buffone/sciocco in cui si inquadra perfettamente Alfonso, soprattutto nel momento in cui fa straripare all’esterno della classe popolare il discorso audace e si fa araldo della

⁵¹ M. BACHTIN, *L’opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p.409.

⁵² S. VASSALLI, *L’arrivo della lozione*, cit., p.15.

⁵³ M. BACHTIN, *L’opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p.412.

⁵⁴ S. VASSALLI, *L’arrivo della lozione*, cit., p.178.

rivolta; ma è piuttosto quella malata di un deviante, le cui storture fisiche riflettono meccanicamente le sue aberrazioni morali e politiche. È da ciò che si evince la qualità negativa del riso della satira di Vassalli: il trattamento iperbolico delle funzioni corporali non è ambivalente come nella cultura del Carnevale, e l'esagerazione serve solamente a scatenare la risata nei confronti di un personaggio totalmente negativo, di un corpo che non è parte del cosmo ma che ne è separato per la sua mostruosità.

Ancora una volta, la contrapposizione tra corpo collettivo e individuale segna il significato politico di un'opera letteraria: se quella dello scrittore novarese è satira negativa (e dunque intrinsecamente reazionaria), è perché il corpo del rivoltoso (di estrema destra, in questo caso) non è più un tutt'uno con la collettività, non è in un insieme di corpi interscambiabili, ma è concepito come segregato, come individualità che, non inquadrata nella struttura, è deviante, e viene pertanto rappresentata come appestata da morbi fisici e morali. Per l'utilizzo vassalliano di queste immagini grottesche in cui «l'esagerazione ha un carattere fantastico, spinto all'estremo, fino a raggiungere la mostruosità» – *Ho dato vita a un mostro* è il titolo del libro autobiografico che narra la storia di Chetorni scritto dal padre Emanuele Vittorio – vale allora l'interpretazione critica di Schneegans rifiutata da Bachtin per Rabelais: «l'esagerazione del *negativo* (di ciò che non dovrebbe esserci) fino ai limiti dell'impossibile e del mostruoso, è il tratto essenziale» di un grottesco che «risulta sempre satirico»; di più, «là dove non c'è un aspetto satirico, il grottesco non esiste». È in tale definizione che possiamo inquadrare il personaggio di Vassalli, sebbene sia costruito con immagini rabelaisiane per cui essa è da rifiutare *in toto*. Quell'«interpretazione ristretta, conforme ai tempi moderni della satira come negazione di alcuni fenomeni *particolari*, e non come negazione *di tutta la struttura della vita* (ivi compresa la verità dominante), negazione indissolubilmente legata a un' *affermazione del nuovo che nasce*»,⁵⁵ diventa cioè efficace per segnalare la differenza della satira dell'autore novarese rispetto al comico popolare di Rabelais.

La qualità negativa del riso di Vassalli diventa ancora più evidente proprio nella misura in cui l'autore utilizza materiali afferenti al complesso delle immagini della parodia carnevalesca. Tra queste, spicca la netta somiglianza tra il martire de *L'arrivo della lozione* e un personaggio parodico per eccellenza: Don Chisciotte, definito da Celati «forma privilegiata di quel dialogismo che Bachtin ha teorizzato come tendenza sotterranea della letteratura occidentale, derivante dai generi serio-comici dell'antichità [...] e sfociante nella letteratura carnevalesca e nella cultura comica popolare».⁵⁶ La murgia di Chetorni equivale infatti alla Mancia dell'eroe di Cervantes, al punto che in alcune parti del testo i due termini vengono usati come sinonimi: il protagonista viene appellato «cavaliere

⁵⁵ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., pp.335-336.

⁵⁶ G. CELATI, *Il tema del doppio parodico*, cit., p.117.

d’apocalisse nostrana e giustiziere di murgia»,⁵⁷ e il parallelismo viene esplicitato dalla voce narrante del cronista quando afferma che «da quanto detto s’evince esser la murgia una regione assolata e scarsamente potabile, come la mancia all’incirca»; anch’essa con l’iniziale minuscola, a designare un ambiente generico più che un luogo specifico, nella geografia “parallela” del romanzo.

Come Don Chisciotte, anche Chetorni è cavalier servente di una dama: si racconta infatti nel romanzo che «della murgia l’eroe, il piscialungo, il temprato, il sodomista, il diritto concupì il fiore più bello, la vergine più garantita e intangibile, la borghesemente soave e villeggiante in Sansucolo: Cinzia da Triggiano nata Spernacchia». Il momento dell’innamoramento fulmineo di Benito per Cinzia è raccontato attraverso il trattamento iperbolico dei corrispettivi fisiologici dell’emozione, e non senza un innalzamento della materia corporea oscena (escrementi e interiora) di cui abbiamo già trattato: «nel suo cuore s’accese la tricolore fiammella d’una passione durevole. E le sue membra furon pervase da un fremito come se avesse pisciato, ma a lungo, e pensandola rabbrivida, automatico. E sentì un rombo all’orecchia. E le frattaglie interiori tutte ad un tratto si smossero. E sudò freddo, d’agosto».⁵⁸ La scena assume tratti veramente carnevaleschi, dal momento che si instaura un rapporto di comunicazione cosmica tra il corpo dell’eroe e il suo universo, per cui gli effetti fisiologici dell’amore appena descritti scatenano il subitaneo riflesso di prodigi e miracoli che, nella loro ridicolezza, non sono dissimili da quelli elencati alla fine del libro, se non per i riferimenti, ancora una volta, alle funzioni corporee di registro basso e osceno:

Ed ecco la forza dell’amore di cui mai si sarà detto abbastanza scatena un turbine estivo che ti travolge il Chetorni. Eros eterno s’incocca e lo trafigge di freccia. La murgia tutta si àltera. Il sole per un momento s’oscura. L’onda adriatica impietra. I bambini dai tre ai dieci anni tra Poggibonsi e Massafrà compiono la prima polluzione, subito. Gli adulti cadono in trance, sbattono a terra, si agitano. La Serraficaia s’arrizza. La Spinazzola s’aguzza. I rubinetti chiusi spandono acqua, quelli già aperti si bloccano. Le monache corrono a comunicarsi. Castel del Monte si erge. Poi tutto torna alla norma.⁵⁹

A rendere ancora più esplicito il confronto tra i due eroi concorre anche il parallelismo tra le dame concupite: il narratore ipotizza «che Benito Chetorni abbia sempre poi seco custodita e concupita in immagine la suddetta Cinzia da Triggiano, quasi beatrice o dulcinea impareggiabile nella sua vita ramenga»; e in un tentativo di sublimazione del neofascismo del protagonista, molto simile a un tentativo di autoassoluzione di una società intera, la voce narrante confida nel fatto che il neofascista

⁵⁷ S. VASSALLI, *L’arrivo della lozione*, cit., p.10.

⁵⁸ *Ivi*, p.63.

⁵⁹ *Ivi*, pp.63-64

«al di là delle contingenze brutali e conoscenze carnali questa immagine soavemente muliebre abbia agitato in pensiero e racchiuso dentro nel pectore, come ideale traguardo, di oltre orizzonte concluso di farinacci e attentati, di manganelli e bombacci». ⁶⁰ Se la ragazza, confermato ulteriormente il suo corrispettivo “alto” nel momento in cui viene nominata «Dulcinea da Triggiano», ⁶¹ è additata come possibile causa sublimante delle inquietudini bombarole dell’eroe, il suo neofascismo è inquadrato tutto in un’ottica esplicitamente donchisciottesca dalla voce spietata di un ex compagno che lo dipinge non come un eroe ma come un pazzo e, in sostanza, come uno stolto: «essendo Chetorni per il resto ottuso ed ebete senza speranza, era creativo poi in questo che s’inventava lui i rossi. Vedeva ovunque “compagni” come chisciotte di mancia vedeva i maghi ed i draghi ed i fatati castelli». ⁶²

Lo scarto con la tradizione del riso carnevalesco, in questo caso, risiede nel fatto che il personaggio di Benito Chetorni, obiettivo superficialmente primario degli strali satirici, sia tratteggiato unicamente come negativo, e che sia esplicitata più volte la stupidità e l’ignoranza celate dietro la facciata eroica e martirologica; e non da quelli che dovrebbero essere i suoi avversari o dal suppostamente imparziale cronista, ma proprio dai suoi compagni neofascisti. Così lo descrive, per esempio, un compagno del campo paramilitare dove i militanti clandestini di estrema destra si esercitano alle manovre controrivoluzionarie: «perché faceva questo. Perché era scemo anzitutto. Perché gli piaceva sopra ogni cosa la parte che s’era scelto, del duro. Che fa rigare dritto. [...] Nelle armi da fuoco non era un asso: per la precisione intendo. Maneggiando soprattutto esplosivi». ⁶³ Così *L’arrivo della lozione* risponderebbe piuttosto al modello della tradizione monologica della letteratura istituzionale, che riduce «tutte le voci alle intonazioni di un’unica voce parlante, la quale organizza le citazioni di voci estranee come drammatizzazione di sue tendenze, per condurle all’esito finale di un’unica coscienza», ⁶⁴ proprio come fa il cronista con i materiali verbali omogenei che compongono la sua inchiesta.

In qualche modo però – e qui risiede forse un accenno di morale carnevalesca –, se Benito è l’unico veramente stupido della vicenda, l’unico beffeggiato da tutti, è perché prende troppo seriamente il suo compito controrivoluzionario, l’idea, il neofascismo. È insomma, sempre secondo il racconto del compagno di cui sopra, quello che Rabelais con un neologismo da lui coniato definiva “aghelasta”, ovvero una persona che non è in grado di ridere: «Benito tutte ‘ste cose, ste puttunate intendo, se le pigliava sul serio: così m’è parso su al campo. Se le beveva di grosso. E aveva anche un’altra

⁶⁰ *Ivi*, p.67.

⁶¹ *Ivi*, p.70.

⁶² *Ivi*, p.130.

⁶³ *Ivi*, p.96.

⁶⁴ G. CELATI, *Il tema del doppio parodico*, cit., p.117.

caratteristica, unica. Che non rideva mai. Anche i veterani dicevano: non l’abbiam mai visto ridere». ⁶⁵ Inserendo il personaggio nel suo arido contesto, il romanzo di Vassalli prende pertanto i contorni di una vera e propria satira del villano, con al centro un sottoproletario del meridione, *alter ego* di Alfonso, che, non trovando nel lavoro, nell’emigrazione e nella rivolta alcuna «possibilità di veltro», si consuma nell’unico percorso che gli consentono le sue scarse facoltà mentali e l’ignoranza arida che imperversa nell’ambiente della murgia.

Un certo sguardo affine a questa satira del villano, alla comica presa in giro di un meridione che è rappresentato unicamente come burocrazia e agricoltura, si trova per esempio nella rappresentazione che fornisce il cronista della madre dell’eroe che piange la sua morte, corrispondente a una rappresentazione stereotipica della madre italiana e soprattutto del sud: «Italia Nostra in Chetorni ha imperversato Sansucolo alto levando l’ululo del figghio anciso da piombo: caratteristico in murgia e folcloristico, tipico! Per cui discesero etnologi dalla germania, col grundig». ⁶⁶ Sebbene qui si ironizzi anche sull’esotizzazione del sud Italia a opera degli europei del nord, nel complesso il romanzo dello scrittore novarese ci appare come la satira di un sud affogato nell’aridità e nel fascismo (pochi anni prima la scrittura erano avvenuti i moti di Reggio Calabria), che però, non va dimenticato, assurge a rappresentare l’Italia intera. Per quanto Vassalli possa attingere a immagini carnevalesche e lanciare i suoi strali contro chi non è capace di ridere dei sistemi di pensiero egemonici troppo seri – lui che, per dirla con Corti, «è stranamente uno scrittore molto politicizzato, ma giammai serio, cosa rarissima in Italia» –, ⁶⁷ dunque, il riso del romanzo rimane puramente negativo e intrinsecamente reazionario, perché rappresenta il protagonista come individualità segregata nella sua devianza (e non come araldo della rivolta di una comunità umana), e perché non possiede margini di ambiguità, mirando, in ultima analisi, a censurare più che a rinnovare le storture di una società concepita come corpo collettivo.

Parodia linguistica e “roba di valore”

Al di là della deformazione delle immagini tipiche del riso carnevalesco, il principale motore della comicità ne *L’arrivo della lozione* è il linguaggio. L’interesse per l’invenzione linguistica è senza dubbio un retaggio della Neoavanguardia, la quale, a sua volta, nelle creazioni letterarie più attente al plurilinguismo, aveva assunto Carlo Emilio Gadda (1893-1973) come nume tutelare. Considerando gli “orfani” del Gruppo 63, Corti sostiene che «Vassalli può in qualche modo essere legato a

⁶⁵ S. VASSALLI, *L’arrivo della lozione*, cit., p.98.

⁶⁶ *Ivi*, p.101.

⁶⁷ M. CORTI, *Il viaggio testuale*, cit., p.162.

Manganelli in un discorso sul neosperimentalismo non solo per il recupero del genere trattato a fini satirico-grotteschi, ma per la funzione dominante assunta dal livello linguistico-stilistico». ⁶⁸ Su questo aspetto dunque dovrà concentrarsi la nostra analisi, dopo aver rapidamente scorso le immagini afferenti alla sfera della comicità carnevalesca e averne messi in evidenza i significati. Il discorso di Corti vale certamente per *Tempo di m ssacro*; ma anche per raccontare questa «storia di quotidiana e contemporanea assurdit  che, come   chiarito fin dalla Premessa, nasce dal presente delle bombe, della strategia della tensione, della burocrazia che sopravvive allo Stato», ⁶⁹ lo scrittore novarese utilizza una lingua ricca d’invenzioni dal punto di vista formale, che nella mescolanza degli stili e dei registri trova la sua cifra. Il testo   infatti continuamente complicato da procedimenti di rottura formale (aferesi, paratassi ingiustificata e altri), spostamenti inusitati d’accento, paronomasie e parole inventate di sana pianta; il tutto interpolato con inserzioni dialettali, espressioni burocratiche, linguaggio politico, *et cetera*. Per quanto riguarda questo linguaggio dominante nell’opera, discendente “edulcorato” di quello di *Tempo di m ssacro* – dove la violenza sull’italiano (anche in quel caso aferesi, spostamenti d’accento, troncamenti) era esacerbata dalla mimesi della lingua del trattato secentesco – possiamo per  fare nostre le due obiezioni mosse da Maria Corti allo pseudo-trattatello:

la prima   che, avendo Vassalli eretto a sistema nel libro le sue aferesi e altri procedimenti di rottura e complicazione formale, li ha impoveriti di funzione connotativa ed espressionistica; come dire che il lettore, afferrate le leggi del procedimento, ne avverte il gioco o artificio.

La seconda riserva   che l’eccessiva insistenza, e talora ambiguit  del procedimento linguistico di rottura, dell’operazione abnorme e anomala sazia troppo [...]; vi   una propensione agli eccessi formali, che restere  caratteristica qua e l  anche in testi posteriori; in tali casi gli esemplari di sovvertimento del codice non sembrano avere valore “informativo”, ma vagamente ridondante. ⁷⁰

Un discorso del genere vale principalmente per un libro come *Tempo di m ssacro*, dove domina l’uniformit  linguistica, pur nel segno della deformazione operata dall’autore sull’italiano secentesco: ne *L’arrivo della lozione*, invece, tale linguaggio “massacrato” non   statico e monocorde, poich  si inserisce nel complesso di un «gioco combinatorio su un’ampia tastiera di codici linguistici: lingua letteraria, parlata, dialetto, linguaggi settoriali, che si presentano come il corrispettivo formale dell’esilarante pasticcio socio-politico assunto a tematica del libro». ⁷¹ Questo   un altro motivo per il

⁶⁸ *Ivi*, p.161.

⁶⁹ C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., p.43.

⁷⁰ M. CORTI, *Il viaggio testuale*, cit., p.162.

⁷¹ *Ivi*, p.163.

quale un’analisi di tale linguaggio è imprescindibile per comprendere il significato dell’opera, l’intenzione satirica dell’autore e il suo apporto mitopoietico.

Inoltre, più che nell’utilizzo (deformante, come abbiamo visto) di determinate immagini, è proprio nell’invenzione linguistica che risiede il principale meccanismo parodico del romanzo; una parodia che prende come proprio termine di riferimento non tanto un personaggio preciso, un’altra opera o un fatto di cronaca, ma le parole stesse. Se nel romanzo infatti «permane comunque l’idea di una degradazione umana, di una discesa agli inferi, di un apparato di morte, senza dilazioni e senza scampo», come afferma Nesi, ciò che interessa maggiormente la presente analisi è quell’«interesse per le parole nel loro rapporto con l’istituto sociale» in cui risiede una costante delle prime opere di Vassalli. «Oltre la cronaca e l’indagine, infatti, *L’arrivo della lozione* [...] rivela una ricerca di effetti satirici tramite la variazione complessa dei registri linguistici, che vanno dal canto della proprietà privata, scritto in forma poetica dal barone» Di Petto, protettore e finanziatore dei neofascisti di murgia, «alle espressioni dialettali o agli stereotipi linguistici dei media». ⁷² Si noterà dunque che il bersaglio dello scrittore novarese sono i medesimi linguaggi da cui attinge Balestrini; ma anche in ciò è evidente una opposta attitudine dei due scrittori, poiché, se il poeta milanese svuota di significato le espressioni linguistiche stereotipate e le utilizza come mattoncini per edificare un’epica e una contro-storia, Vassalli le mima invece a scopo satirico, nel contesto di un riso negativo che non intende edificare alcunché ma solamente smascherare e demolire – e, come abbiamo visto, l’idea di una maschera da togliere presuppone quella reazionaria di un’identità rigida celatavi dietro.

Inoltre, la commistione senza soluzione di continuità di questi differenti linguaggi finisce per abbassarli tutti sullo stesso piano, il “burocratese” e il “politichese”, il “sinistrese” e il linguaggio fascista, il tono giornalistico e l’ode poetica. L’autore vuole senza dubbio dare l’idea di un caos linguistico che sia riflesso formale del caos ideologico degli anni Settanta; e nel fare questo in qualche modo si pone come contro-narratore, mirando a demistificare ogni codice che sia avvertito come egemone: in ciò non è così distante dal «discorso impavido» bachtiniano. Nel fare questo, però, egli assimila, tutti equivalenti obiettivi dei suoi strali satirici, il linguaggio della Rivoluzione e quello della Controrivoluzione, il linguaggio dei media borghesi e il dialetto, l’inchiesta giornalistica e l’ode poetica: ne risulta un rifiuto dei linguaggi dominanti che non è politicamente di parte, che li inserisce cioè nel complesso dei rapporti di potere, ma che è solamente il segno di un «pessimismo della ragione che trova il suo unico compenso possibile nella narrabilità delle storie, unica risorsa di una possibile e umana sopravvivenza»; ⁷³ forse l’unica coerente tendenza politica che percorre l’opera intera dello scrittore novarese.

⁷² C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., p.44.

⁷³ G. TESIO, *Sebastiano Vassalli un narratore di storie tra Omero e il Signor B.*, cit., p.125.

Vediamo dunque, brevemente, quali sono i diversi stili che Vassalli inserisce a intermittenza nel romanzo, facendoli cozzare e reagire tra loro. Innanzitutto, la narrazione spesso assume un tono letterario, e frequentemente la voce narrante del cronista ricorre all’adozione di espressioni che sono citazioni dalle opere della letteratura italiana: espressioni scelte tra le più banali e scolastiche, ridotte al rango di tic linguistici che affiorano automaticamente alla mente del narratore, il quale non sente neanche il bisogno di esplicitarne la fonte. Echi danteschi sono presenti per esempio sin dalla prima descrizione del territorio dove si svolge la vicenda, che accenna un richiamo al «siede la terra dove nata fui» di Francesca da Rimini: «s’erge Sansucolo dove la murgia s’inalbera con maggior impeto, nei suoi ascendenti vulcanici o alluvionali che siano: e potrebb’essere mancia come tirolo, a richiesta»,⁷⁴ aggiunge il cronista annunciando precocemente il parallelismo tra Chetorni e Chisciotte. Poche righe dopo ritorna Dante, sempre nella descrizione del paesino natio del protagonista: con «gli opportuni binòccoli», dice la voce narrante, da Sansucolo «il turista può fruire a lire cinquanta il tremolare d’annuncio della marina adriatica; e le città che si affacciano»;⁷⁵ qui vi è una scoperta ripresa della citazione dal *Purgatorio* («il tremolar della marina») nella poesia *I pastori* di Gabriele D’Annunzio.

Una giustapposizione di linguaggio letterario e retorica politica nello stesso discorso, che rende bene la densità delle invenzioni vassalliane nel testo, si ritrova poi nel lamento del padre del protagonista, il quale, deprecando la sorte che gli è toccata diventando padre di un delinquente, parla citando il libretto de *Le nozze di Figaro* di Da Ponte: «non più andrò farfallone amoroso delle belle turbando il riposo...[...] perderò la mia battaglia col grano (la grana)». ⁷⁶ Qui è molto evidente l’effetto caotico ricercato da Vassalli: egli non solo giustappone una citazione artistica a un’espressione della retorica del ventennio fascista, mettendole in bocca a un personaggio lamentoso e dunque di fatto svalutandole entrambe, ma addirittura gioca con l’anfibologia semantica della parola «grano» che diventa «grana», mutando totalmente il significato del sintagma.

Non mancano poi alcune espressioni manzoniane (che però, più che citazioni vere e proprie, sono codificate come formulazioni standard dell’italiano), come quando, raccontando del corteggiamento di Cinzia a opera di Benito, il narratore utilizza il celeberrimo «la sventurata rispose»;⁷⁷ o anche quando il racconto delle vicende dell’ultimo re d’Italia si tramutano in una parodia del *Cinque maggio*: la monarchia è «da queste parti riamata e benvoluta», spiega il maestro di scuola di Chetorni, «per ragioni affettive e storiche di quando il rampollo ultimo di dinastia millenaria che unificò l’Italia

⁷⁴ S. VASSALLI, *L’arrivo della lozione*, cit., p.6.

⁷⁵ *Ivi*, pp.6-7.

⁷⁶ *Ivi*, p.17.

⁷⁷ *Ivi*, p.69.

e dall'alpi alle piramidi ci fece tutta una murgia come lei sa, certamente: venne, se così è lecito esprimermi, a sua penultima spiaggia in quel di brindisi, e tutto il salento singhiozzò su di lui, e col salento l'apulia completa di gargano, cilento e valli caudine». ⁷⁸ Un medesimo meccanismo parodico scatta inoltre quando la vicenda tutt'altro che eroica di Chetorni viene condensata in un'imitazione dell'*incipit* dell'*Orlando furioso* di Ariosto: «quale premiato cantore celebrerà con coraggio Automobili, donne, carburanti / sorpassi, dure grinte, erculei amplessi?». ⁷⁹ Quando poi il racconto si sposta nella pianura padana, ecco comparire uno dei più celebri versi dell'opera di Carducci (e uno dei più utilizzati nelle antologie scolastiche per illustrare le figure retoriche): «il divino del pian silenzio verde. Il silenzio grande e tombale di latitanza Chetorni con epicentro a Milano». ⁸⁰ Allo stesso modo, quando il narratore vuole descrivere la figura di una ragazza innamorata di Chetorni ma da lui abbandonata, viene evocata *L'amica di nonna Speranza* di Guido Gozzano – e in effetti la ragazza si chiama Antonella Pazienza, in un rapporto di paronomasia antifrastica col personaggio evocato dal poeta: «mentre parla io la guardo [...]», dice il cronista, «sul divano e sui mobili decorosamente stinti, sui diplomi incorniciati e le buone cose di pessimo gusto». ⁸¹ Infine, per avvicinarci cronologicamente al libro, anche il titolo dell'opera più celebre di Carlo Levi, ambientata peraltro in un ambiente non dissimile dalla murgia di Chetorni, viene citata: «il senatore Cicci» – probabile riferimento parodico al neofascista Ciccio Franco promotore dell'insurrezione di Reggio – «provenendo da Reggio Calabria si dovette fermare a Eboli». ⁸²

L'accumulazione caotica delle espressioni letterarie va letta nel contesto di una trasformazione *kitsch* della parola, niente di più che un marcatore di *status* o un puro tic nevrotico: se la burocrazia è uno dei mali della società italiana, ciò ha le sue più gravi ripercussioni proprio sul linguaggio, che ne adotta le espressioni tanto più magniloquenti quanto, nella loro accumulazione ridondante, mirano a celare un vuoto ideologico e semantico. Ciò è evidente, per esempio, nel tentativo di Emanuele Vittorio, che come abbiamo visto incarna pienamente lo “spirito burocratico”, di fornire una descrizione delle funzioni dell'ente per cui lavora: «ente controllo transiti terremotati...ma non funziona...generalmente esplichiamo attività varia...diciamo con gli audiovisivi...effettuiamo anche i sorteggi per ditte che li richiedono...a volte ci intervistano per auspicare...[...] Gli uffici stavano a Bari ma io ero decentrato...adesso hanno decentrato gli uffici...è stato un passo avanti verso lo

⁷⁸ *Ivi*, p.19.

⁷⁹ *Ivi*, p.139.

⁸⁰ *Ivi*, p..120.

⁸¹ *Ivi*, p.133.

⁸² *Ivi*, p.101.

snellimento, insomma...lo snellimento burocratico...». ⁸³ Come è evidente, si tratta di un’accumulazione di parole senza senso nella loro giustapposizione, che vuole celare un vuoto – l’autore con i puntini di sospensione rende l’imbarazzo e la difficoltà dell’interlocutore in questo tentativo –, un po’ come nella celebre scena del *latinorum* nel secondo capitolo dei *Promessi sposi*. Si tratta sempre di una satira del villano, certamente, con l’ignorante che vuole usare termini pomposi di cui non coglie pienamente il significato per dissimulare la propria ignoranza; ma questo “burocratese”, lungi dal limitarsi a essere parodia circoscritta di un “tipo” specifico, diventa il paradigma linguistico che giunge a intaccare ogni presa di parola, anche la più progressista e benintenzionata.

Un altro elemento importante per leggere questo utilizzo del linguaggio è il *kitsch* vero e proprio: notiamo per esempio che vengono inclusi, in questo turbinio di codici, anche se appena accennati, romanzi rosa di consumo come quelli di Liala che Furio Jesi includeva nei suoi materiali per lo studio della cultura di destra: la Dulcinea di Chetorni viene infatti ritratta, in attesa dell’amato, «su un divano in pantofole, leggente romanzo d’amore salani», ⁸⁴ mentre sogna «i rosati orizzonti salani col matrimonio riparatore». ⁸⁵ Simili romanzi sono il segno più esplicito di quella commistione di lusso materiale e lusso spirituale che permea tutta la narrazione nel romanzo, che dunque si appiattisce comicamente sul linguaggio proprio della cultura di destra: «queste banalità sono credute un parlar giusto, grande e incisivo», spiega Jesi, «proprio perché dietro di esse si colloca non la storia della lingua e della letteratura italiana, ma roba di valore, in mucchio, indifferenziata com’è essenzialmente prerogativa del sacro. Ma qui il sacro non è affatto esoterico», ⁸⁶ bensì «tutto l’apparato culturale posto in atto (indipendentemente dalle sue contraddizioni interne o quanto meno dai suoi stili diversi) è tecnicizzato affinché si possa dire di avere una cultura, cioè è trasformato in un feticcio-cultura, sacrale ed *essoterico*». Come è reso evidente dalla commistione senza soluzione di continuità operata da Vassalli, «gli elementi culturali sono per così dire omogeneizzati: in questa pappa, dichiarata preziosa, ma anche ben digeribile da tutta la classe mediamente istruita, non ci sono più veri contrasti, vere punte, spigoli e durezza. Il suo veicolo linguistico è composto di luoghi comuni, ma non di luoghi comuni del parlare profano quotidiano, bensì di luoghi comuni decantati dal parlare letterario». ⁸⁷

Proprio sul modello “mucchio indifferenziato di roba di valore” è plasmata la voce narrante de *L’arrivo della lozione*, con la sua accozzaglia linguistica. Il fascino del lusso di queste parole feticcio

⁸³ *Ivi.*, p.4.

⁸⁴ *Ivi* p.64.

⁸⁵ *Ivi*, p.66.

⁸⁶ F. JESI, *Cultura di destra*, cit., pp.157-158.

⁸⁷ *Ivi*, p.164.

diventa ancora più evidente nell’episodio comico, nello strafalcione, quando viene inclusa una citazione a memoria e dunque parzialmente errata: «come nella poesia del Pascoli. Voce che cadi arcana dal cielo»⁸⁸ (la poesia di Pascoli, *L’ora di Barga*, recita invece «voce che cadi blanda dal cielo»). Il connotato ideologico di un parlare così qualificato è quello proprio di un discorso che «non ha rapporto con la ragione, né con la storia: nasce da roba di valore che viene chiamata il passato, ma che è così storicamente indifferenziata» – o, almeno, lo è una volta catturata da un vortice di parole svuotate di significato – «da poter circolare nel presente». Ne risulta, dunque, che questo complesso di materiali mitologici «è sfruttabile, ed è generalmente sfruttato, come veicolo dell’ideologia della classe dominante; ma serve a difendere quell’ideologia anche quando non mostra apparenti contenuti ideologici», esattamente come nel caso della voce, auspicabilmente imparziale, del cronista di Vassalli. Esso invece «è già di per sé, per quanto vuoti restino in certi casi i suoi *topoi* ricorrenti, strumento efficiente di quell’ideologia»; e Jesi ne trae la conclusione conseguente che «è l’elemento più caratteristico e diffuso della cultura di destra: possiede tutta la sua oscurità che è dichiarata chiarezza» – raffinate citazioni letterarie banalizzate al rango di stereotipi linguistici di facile comprensione – «tutta la sua ripugnanza per la storia che è camuffata da venerazione del passato glorioso, tutto il suo immobilismo veramente cadaverico che si finge forza viva perenne».⁸⁹ Sono le stesse caratteristiche della lingua e delle immagini utilizzate negli scritti di Liala così come nel citato «romanzo d’amore salani», che in questo modo si espandono sino a invadere tutto *L’arrivo della lozione*.

Ciò che accomuna questi linguaggi, nel contesto del caos ideologico il cui senso è reso da tali affastellamenti, è uno svuotamento di significato, una riduzione della parola a tic nevrotico, a feticcio che ne fa un puro *flatus vocis*. La grande sfiducia di Vassalli nel Sessantotto si può forse intravedere anche qui, nella rappresentazione per cui una grande presa di parola collettiva diventa puro abuso linguistico, inflazione dei significanti che rendono impossibile ogni reale corrispondenza con un significato, ma che continuano in ogni caso a rivestire di un’aura lussuosa e mitologica simili espressioni linguistiche.

Ovviamente, bisogna tenere conto del fatto, tutt’altro che secondario, che il narratore del romanzo è preso anche lui nel vortice parodico, e che non è un semplice *alter ego* dell’autore: se il tema principe de *L’arrivo della lozione* è l’imperversare di un fascismo identificato con la burocrazia come allegoria della società e del suo linguaggio,⁹⁰ il cronista non è al di sopra di questa condizione, ma vi è dichiaratamente incluso. Ciò diviene esplicito, per esempio, nel capitolo trentesimo, in cui una voce

⁸⁸ S. VASSALLI, *L’arrivo della lozione*, cit., p.124.

⁸⁹ F. JESI, *Cultura di destra*, cit., pp.164-165.

⁹⁰ Cfr. S. VASSALLI, *L’arrivo della lozione*, cit., pp.144-145.

esterna di «imbonitore» lo prende in giro con un tono eccessivamente pomposo: «signorre e signorri vedino in questo capitolo il solerte biografo testè sbarcato a Melano con volo Ignavia da Taranto per perseguir l’infelice suo elaborato cronistico». ⁹¹ Anch’egli diventa dunque obbiettivo di una satira che sembra rivolta contro la cultura di destra, già in qualche modo demistificando il successivo mito dell’egemonia culturale della sinistra in Italia. Lo scarto di Vassalli rispetto a Balestrini, (il quale, come abbiamo visto, utilizzava materiali verbali non dissimili per edificare la propria mitopoiesi), risiede nel fatto che i linguaggi gruppettaro, brigatista, assembleare, delle manifestazioni, tutti confusi in un unico “discorso della rivoluzione”, vengono inclusi nella cultura di destra, e diventano dunque oggetto di necessaria derisione.

Ciò è evidente sin dal titolo, «in cui la *rivoluzione* diventa una banale *lozione*, esempio delle attese e delle delusioni che provengono dall’uso ingannevole delle parole». ⁹² Troviamo il compimento della riflessione sullo svuotamento progressivo del significato politico di questa parola nel già citato dizionario di termini peculiari degli anni Ottanta, curato dall’autore quasi venti anni dopo *L’arrivo della lozione* e intitolato *Il neoitaliano*: in generale, la più compiuta sistematizzazione della meditazione vassalliana sulle “parole vuote” utilizzate per vendere e ingannare. Qui, alla voce «rivoluzione», leggiamo:

nei banali anni Ottanta, sarebbe bastato sfogliare un rotocalco o accendere la televisione per rendersi conto che la rivoluzione era un nuovo sugo per condire la pasta, era un’automobile che consumava pochissimo andando fortissimo, era un elettrodomestico dalla forma rinnovata, era un tonno o una marca di patatine fritte o qualsiasi altra cosa la pubblicità propinasse: con eleganza, serietà, delicatezza, grazia e cortesia. [...] La rivoluzione, nei banali anni Ottanta, non era ancora un pranzo di gala, non era una festa letteraria, non era un disegno o un ricamo ma, volendo, avrebbe potuto benissimo essere ciascuna di queste cose e comunque non aveva più niente a che vedere con le catastrofi sociali, con le guerre civili, con i massacri e con le atrocità del passato. ⁹³

Si noti l’accostamento della parola alla pubblicità di prodotti commerciali (tra i quali si potrebbe includere dunque una lozione) e a rotocalchi e televisione, catalizzatori di quell’accozzaglia linguistica che dà il senso del lusso spirituale e materiale che forniva la materia prima ai romanzi di Liala. Risulta dunque che in un romanzo dove apparentemente dovremmo trovare una parodia del neofascismo, la maggiore vittima del meccanismo parodico è la parola chiave per eccellenza della

⁹¹ *Ivi*, p.111.

⁹² R. CICALA, *op. cit.*, p.24.

⁹³ S. VASSALLI, *Il neoitaliano*, cit., p.108.

contestazione del Sessantotto, definito «l’anno della lozione»⁹⁴ – e rivela molto il fatto che Vassalli, nel dizionario da lui curato, la colleghi automaticamente «con le catastrofi sociali, con le guerre civili, con i massacri e con le atrocità del passato».

La satira si concentra sul complesso linguistico della politica e della rivoluzione, e prende di mira anche altre parole non meno feticizzate della “rivoluzione”. In una digressione con funzione di commento, dopo un’intervista a «un intellettuale di destra» che «racconta le sue prigioni»⁹⁵ (altro cortocircuito letterario), il cronista afferma: «ecco, dal precedente dibattito è emerso che anche un concetto apparentemente banale, come quello di popolo, in un regime democratico come il nostro non è mai stato molto chiaro. Che cos’è il popolo? Anzi, meglio, chi è popolo? Tutti usano questa parola attribuendola implicitamente, almeno così pare, ad altri».⁹⁶ Nel libro peraltro viene messo in evidenza un medesimo procedimento di svuotamento semantico ai danni di quella che abbiamo chiamato “l’ideologia della festa”. Così vengono rappresentati dal maestro Rosario Baciapile gli scontri tra i giovani politicizzati coinvolti nella propaganda elettorale: «per i ragazzi queste elezioni [...] ...insomma quando si fanno son feste, meglio del carnevale [...] che certo l’appello alle urne è festa grande per tutti, festa della democrazia di cui siamo figli ed alunni e difensori integerrimi. Dicevo carnevale per i ragazzi per gli stampati i comizi i berrettini le bandierine i francobolli che attaccano sulle automobili, e làvale. Il segno sempre ci resta».⁹⁷ Anche la festa, dunque, perde di significato, come sarà evidente poco dopo nella foto di Pedrizzetti; si tratta pertanto di un processo di banalizzazione e di progressiva vacuità non solo delle parole, ma dei complessi mitologici sessantottini da esse edificati.

Così, nel testo di Vassalli irrompono le parodie anche dei volantini ciclostilati che fungevano da fonte per l’epica balestriniana: tra questi, uno firmato “Gioventù della Spastica” che rivendica il primo attentato dinamitardo a opera di Chetorni. C’è però un’ambiguità di fondo nella narrazione, per cui non si capisce mai veramente se gli strafalcioni linguistici siano parte di quella geografia parallela in cui è ambientata la vicenda, o se siano semplicemente gli abbagli di un cronista sempliciotto che pretende di portare a compimento un’impresa più grande di lui. Difatti, egli si sente rinfacciare dal questurino cui chiede conto di questi volantini: «mai sentita nominare la gioventù della spastica. Ma è poi sicuro che così si chiamasse? Mi sembra un nome un po’ cretino, sa. Voleva forse dire svastica?».⁹⁸ Eppure, il questurino stesso commette uno strafalcione non dissimile nelle righe

⁹⁴ ID., *L’arrivo della lozione*, cit., p.42.

⁹⁵ *Ivi*, p.163.

⁹⁶ *Ivi*, p.168.

⁹⁷ *Ivi*, pp.19-20.

⁹⁸ *Ivi*, p.43.

seguenti, dal che si può dedurre che questa imprecisione linguistica, questo utilizzo improprio delle parole è un male che attanaglia per intera la murgia metafisica di Chetorni: «la gioventù della spastica (ride). Con tutti i problemi seri che qui ci abbiamo, la spastica (ride). [...] Con gli opposti estremismi (è paonazzo). Con i così, come si chiama...i corpuscoli (si alza e mi spinge verso la porta). Si si, gruppuscoli, li chiami come vole, ma se ne vada»,⁹⁹ dice il poliziotto cacciando il cronista.

Difficile non notare come, anche in questo caso, siamo nell’ambito di una satira del villano, di una parodia dell’ignorante che non sa ripetere i termini sentiti alla televisione o letti sui giornali. Ciò diventa evidente nell’episodio in cui viene intervistato un «guardiapolli» che lavora nella tenuta di campagna dove si tenevano i campi paramilitari (o «paracampi») neofascisti: «ch’era un campo campeggio di quelli...Che ne ha parlato la radia. Chiamandoli come con nome che non ricordo, tu aiutami...Patercambi parcampi pateracci pateracchi [...] Quando erano in murgia stavano tutti al pancampo...al paranco...al paracazzo di come si chiama [...]» sbotta il bracciante; e la satira del villano è resa ancora più esplicita dall’intercalare «dottò lei è un ostruito e cercherà di capirmi»,¹⁰⁰ che egli ripete più volte all’indirizzo del narratore.

Anche questa è un’ambiguità di Vassalli: a essere sbeffeggiati sono i media che confondono le idee, le persone che non li comprendono, o il lessico politico *tout court*? A far propendere per quest’ultima ipotesi, il fatto che agli episodi dove è più esplicita la satira del villano si alternano giochi verbali che mirano unicamente a prendere in giro i sintagmi abbondanti nell’agitazione politica di quegli anni: e allora il cronista parla della «grezia dei cojoncelli»,¹⁰¹ o dell’«unione degli abbracciati che come lei sa son manovali di terra particolarmente affettuosi e focosi». ¹⁰² Un medesimo trattamento viene riservato agli slogan neofascisti, esasperati fino a diventare ossimorici, rivolti a nemici inesistenti («Spezzeremo le reni del demopopulismo! Dei plutocrati bolscevizzanti! Dei vaticanogiudaici!»), ¹⁰³ e alle parole d’ordine dei giovani neofascisti, giocando sul fraintendimento del loro significato secondario: a Milano, Benito Chetorni «se ne stava anche in centro da camerati, in pensione». ¹⁰⁴ Vassalli si inventa anche una “galassia nera” il cui statuto di ridicolo emerge esplicitamente dalle sigle dei movimenti (anche quelle abbondanti negli anni Settanta), o dai termini che le compongono, sempre nel segno della confusione di registro e del caos ideologico: «l’msm (maggioranza silenziosa di murgia), il dpsv (il divino del pian silenzio verde), l’adco (amici di

⁹⁹ *Ivi*, p.45.

¹⁰⁰ *Ivi*, pp.92-93.

¹⁰¹ *Ivi*, p.45.

¹⁰² *Ivi*, p.89.

¹⁰³ *Ivi*, p.143.

¹⁰⁴ *Ivi*, p.113.

Candido Orbase, l'industriale [...]), la bava (battaglione d'assalto volontari anticomunisti), l'nsm (nuovi signori di murgia) e il vomer (volontari della morte eroica)».¹⁰⁵ Tra questi spicca il «mèsmer (movimento sociale di murgia rivoluzione, di destra; avente a stemma un testa di morto su tricolore bandiera, o un fuoco fatuo tricipite)»,¹⁰⁶ cui aderisce Chetorni, e che cela forse uno dei significati del libro nella sigla (l'Italia come un paese di ipnotizzati, facili alla dimenticanza e alla ricaduta nell'uguale, e il fascismo come principio di mesmerizzazione). Il disordine della commistione, per cui il linguaggio politico perviene a inglobare tutti gli altri, è evidente poi nella dichiarazione d'amore di Benito a Cinzia, scritta con lo spray sul muro, in cui si infila senza alcun motivo il motto mussoliniano pronunciato nell'ambito della dichiarazione di guerra a Francia e Regno Unito: «L'AMORE PROFONDO O L'OSTILITÀ DURISSIMA. IO TIRERÒ DRITTO».¹⁰⁷ Anche in questo caso, però, è l'abbassamento comico il risultato della confusione degli ambiti semantici; come quando, evocando un palco nel racconto della morte di Chetorni, il narratore riduce a canzonette sanremesi inni storici del Movimento Sociale e dei repubblicani di Salò: «muore sulla statale per Lodi come su un palco, cantando: noi siamo i combattenti, e: le donne non ci vogliono più bene».¹⁰⁸

Più in generale, a essere preso in giro è l'indottrinamento ideologico, sia esso di sinistra o di destra: come vedremo più avanti, nelle parole vuote che servono da slogan e parole d'ordine si fonda una concezione dottrinale e iniziatica dell'agitazione politica tipica del neofascismo, in cui un allievo viene plagiato da un maestro che lo conquista con formule vacue e mortifere; ma, come abbiamo visto sin dall'analisi dei volantini, nelle formazioni extraparlamentari di sinistra la situazione non è così diversa. L'educazione dei neofascisti nei campi paramilitari è dunque fortemente comica, poiché in essa si esasperano le componenti vuotamente viriliste del fascismo così come l'atteggiamento “da bulli” nei confronti dell'avversario politico. Come racconta un anonimo intervistato, che ha preso parte a un campo paramilitare neofascista¹⁰⁹ in cui ha conosciuto Chetorni:

¹⁰⁵ *Ivi*, p.112.

¹⁰⁶ *Ivi*, p.48.

¹⁰⁷ *Ivi*, p.65.

¹⁰⁸ *Ivi*, p.101.

¹⁰⁹ Occorre notare qui che anche la cronaca di quel decennio, che compare a intermittenza del romanzo, funge da termine parodico per Vassalli, se è possibile riscontrare nel nome della tenuta di Serraficaia dove si tiene il paracampo una traduzione del luogo dove trovò la morte Ernesto “Che” Guevara (La Higuera, nella Sierra boliviana). Non del tutto estranea ai riferimenti per *L'arrivo della lozione* potrebbe inoltre essere la commedia cinematografica *Vogliamo i colonnelli* di Mario Monicelli (1973), satira fantapolitica che racconta un immaginario colpo di stato di estrema destra avvenuto in Italia, in cui troviamo la scena del campo paramilitare cui Vassalli avrebbe potuto attingere. Ciò è suggerito peraltro dal paramilitare neofascista anonimo che dice al cronista « – Guardi, per lei che vede da fuori tutta questa storia magari è come il film dell'armata brancaleone» (altro film di Monicelli, del 1966, con al centro una compagnia sgangherata che tenta un'impresa), *Ivi*, p.95.

A me ad esempio hanno fatto una domanda di storia. Cosa ha gridato la folla quanto Togliatti disse votate compatti? Viva Compatti ho risposto, ed era ciò che volevano, così m’hanno dato il premio. Ma domandavano anche quanti coglioni aveva Mussolini, e bisognava rispondere due molto grandi, di bronzo. C’era chi diceva tre, quattro e persino cinque. Invece erano soltanto due ma di bronzo, e comunque ad uno di Modena che s’è confuso e ha detto di ghisa gliel’han passata lo stesso.¹¹⁰

Non manca però, di riflesso, la parodia del militante extraparlamentare di sinistra, nella figura del milanese «Giuseppe Della Ragione, apprendista filosofo della statale universitas ed esponente di gruppi extraparlamentari assortiti: naturalmente a sinistra». Descritto come «membro tra i più attivi del cosiddetto: collettivo di controinformazione» – uno dei termini più ricorrenti nelle pratiche assembleari –, egli rappresenta lo stereotipo dell’intellettuale di sinistra chiuso sulle sue terminologie specialistiche e nelle sue letture, tanto che «per i suoi spunti kantiani» egli viene «detto nel giro degli extra a seconda di circostanze: giuseppe della ragion pratica, oppure: giuseppe della ragion pura. Critica del giudizio a parte».¹¹¹ Così, se i fascisti sono grezzi, rozzi e virili, i gruppettari, nel loro intellettualismo esasperato, non vengono rappresentati in chiave meno comicamente stereotipica.

Il fulcro attorno al quale ruota tutta la parodia linguistica di questo romanzo però è la parola “rivoluzione”, la quale, ricapitolando, viene prima scempiata in “luzione” e poi mutata in “lozione”, con tutte le ambiguità semantiche che l’utilizzo di questo termine comporta, e su cui l’autore non disdegna di giocare. Anche in questo caso esiste un’ambiguità, poiché il termine, che all’inizio sembra uno strafalcione dovuto all’ignoranza del villano Benito, giunge a pervadere il narrato del cronista, secondo un andamento che è costante nel libro, per cui le parole scempiate vengono travasate dalle voci dei personaggi al monologo del narratore. La parola compare per la prima volta pronunciata da uno dei “maestri” neofascisti che si occupano dell’indottrinamento nel «paracampo»; dunque possiamo immaginare ci venga restituita in questa forma scempiata dalla memoria del protagonista della cronaca, che ne ha percepito male il suono: «il tizio parlava della rivoluzione, anzi: dell’arrivo della lozione (o luzione). Essendo estate dell’anno sessantanove con i casini e gli scioperi. Che la rivoluzione era nostra, e l’arrivo della luzione se l’aspettavano in piazza gli straccivendoli rossi, i proletari buzzurri».¹¹² In seguito Chetorni, il quale come abbiamo visto diventa ossessionato dall’arrivo di questa “lozione” contro cui bisogna combattere, viene invece sbeffeggiato dai militanti neofascisti milanesi, conosciuti frequentando i bar di piazza San Babila che sono il corrispettivo

¹¹⁰ *Ivi*, p.97.

¹¹¹ *Ivi*, p.112.

¹¹² *Ivi*, p.96.

all'estrema destra dei bar sottoproletari amati da Alfonso. Così, con questo suo tic linguistico egli viene identificato *in toto*: «qui a Milano Benito lo chiamavan tutti Lozione. [...] Per via del suo intercalare sa? Che aveva fatto ridere tutti quanti. [...] T'arriva scalmanato Chetorni dicendo: ragazzi c'è la lozione in piazza. Alludendo a manifestazione non programmata di rossi. [...]». Da questo strafalcione nasce dunque il gioco sull'ambiguità semantica del termine “lozione”, che mette ancora una volta in luce le scarse facoltà mentali del giovane neofascista: «essendo per queste cose Benito nostro un fenomeno. Gli chiedevamo sempre: la lozione Benito, te la sei messa oggi? (Che ci aveva la prematura calvizie, forse disturbo di fegato. Giocando sul doppiosenso, insomma). Lui invariabilmente rispondeva: nel posto. Per quanto semplice fosse questa domanda-risposta lo divertiva moltissimo».¹¹³ Il doppio senso intacca però anche i discorsi più seri dei convinti neofascisti intervistati dal cronista, e Vassalli ha buon gioco nell'edificare una catena metaforica nella quale convivano i due significati di “lozione” e “rivoluzione”. Così afferma, per esempio, un misterioso interlocutore senza volto: «guardi io nella Pubblica Sculacciatura non ci credo. È una cura troppo locale e blanda, là dove la lozione penetra in profondità. [...] Contro la lozione non c'è rimedio, è questo che ci angoscia. Allora prendiamo tempo. [...] Cerchiamo di diluirla... [...]». L'anfibologia continua descrivendo le attività di Chetorni, appellato «corriere della valigetta padovana col nécessaire da luzione» (con riferimenti alla cronaca che vedevano nella città veneta una delle centrali operative dello stragismo neofascista) e considerando il fatto che «[...] la lozione a volte fa prudere (le mani)»,¹¹⁴ e dunque fa venire voglia di perpetrare le violenze che sono la quotidianità del giovane picchiatore.

Ma questo abbassamento ironico del significato della parola “rivoluzione”, di cui Vassalli denuncia implicitamente l'abuso, a destra come a sinistra (anche questa intercambiabilità dice molto dell'inflazione cui è soggetta), mira soprattutto a smontare il mito del Sessantotto («anno della lozione», come abbiamo visto): descrivere la rivoluzione come un donchisciottesco mulino a vento significa riconoscere a questa termine unicamente un valore fantasmatico, di spauracchio, di promessa che non è possibile mantenere. Così, nel capitolo trentacinquesimo si spiega compiutamente il significato della parola nell'economia del libro («parliamo di arrivo della lozione, che dà poi titolo al libro», annuncia il cronista). La qualità mitologica della rivoluzione da venire è finalmente esplicitata, con un ghigno sardonico rivolto ai giovani sessantottini: «l'arrivo della lozione è favola che lubrifica i transiti più faticosi, più contrastati, più incerti. Ha da arrivà la luzione! C'è chi ci crede e l'aspetta. Ma la lozione è un miraggio, è il metaforico epilogo alla parabola storica di pulci e

¹¹³ *Ivi*, pp.120-121.

¹¹⁴ *Ivi*, pp.123-124.

canee». ¹¹⁵ Qui, in una delle digressioni frequenti nel libro, il cronista racconta un apologo con al centro un cane infestato dalle pulci, allegoria della classe produttrice sfruttata dal capitale in maniera parassitaria. La favola esopica, però, raccontata sotto forma di sceneggiatura, si tramuta rapidamente in uno spot pubblicitario, con una voce esterna che irrompe e annuncia: « – Pulci? Parassiti? Animali che succhiano il sangue? Non più! Con il bagnoschiuma antipulci e antiparassiti domestici, la tanto attesa lozione! Ora in offerta lancio! Chiedete oggi stesso al vostro fornitore il campione-prova gratuito. E vivete giovani, vivete liberi con la lozione! [...] E ricordate: anche voi potete. Con la lozione! ». ¹¹⁶ Si chiude così la spietata satira di Vassalli sulla vacuità del termine “rivoluzione”, tramutata all’estremo nella pubblicità di un prodotto commerciale, proprio come dirà venti anni più tardi curando il dizionario del *Neoitaliano*.

Anche all’autore novarese, infine, non sfugge la corrispondenza tra la “fine della festa”, alle porte nell’anno in cui scriveva, e l’ansia di sacrificio che innesca la spirale di violenza; e difatti, stando a quanto racconta il cronista, nei giorni in cui si consuma la tragedia di Chetorni, abbattuto dalla polizia dopo un conflitto a fuoco su una strada statale, tira aria «di allegre brigate che si dicevano: rosse. Di carnevali ambrosiani e d’imminenti quaresime. Quindi d’arrivo della lozione, che i benpensanti un po’ calvi vedono a volte negli incubi». ¹¹⁷ Vassalli sa che però questo nome non promette altro che violenza, vuota di ogni reale teleologia (e anche questo trova il suo riflesso nella voce del dizionario). Vedremo nel capitolo seguente le implicazioni ultime di un simile abbassamento comico delle parole chiave che hanno guidato le mosse di una generazione intera di militanti sessantottini; per il momento basti constatare che la confusione linguistica perpetrata sistematicamente ne *L’arrivo della lozione* concorre a determinare il quadro di un caos ideologico, in cui i soggetti si ritrovano determinati da agglomerati di parole oramai prive di ogni significato.

Il gesto inutile e il sacrificio

Al di là dell’intento satirico dello scrittore novarese, che va considerato sempre come parte di quel «duplice modo che ha Vassalli di accostarsi alla realtà, uno seriamente drammatico e un altro smaniosamente ludico», ¹¹⁸ nella rappresentazione del neofascismo del romanzo vi è un’acuta inclusione di elementi simbolici corrispondenti a quelli studiati da Jesi in *Cultura di destra*, e che possiamo considerare come il negativo di quelli della rivolta trattati nella parte precedente

¹¹⁵ *Ivi*, p.128.

¹¹⁶ *Ivi*, p.129.

¹¹⁷ *Ivi*, p.174.

¹¹⁸ M. CORTI, *Il viaggio testuale*, cit., p.162.

dell’elaborato, a partire dalla tematica sacrificale. In questo ambito, il discorso jesiano sul linguaggio come accumulazione di “roba di valore”, che tronca ogni vera comunicazione di massa, è direttamente collegato a quello sulla mistica del sacrificio e del “gesto inutile”, il cui compimento è affidato in forma pseudo-esoterica dal maestro all’allievo neofascista sotto la forma di un’iniziazione che prelude a una ristretta società segreta come quella che si intravede man mano nel linguaggio dei volantini extraparlamentari. Come ha riassunto Cavalletti, infatti, la macchina mitologia descritta da Jesi «appare instancabile, e funziona secondo un gioco di oscillazioni continue. Diffonde in ogni ambito e ben al di là della scienza del mito il suo linguaggio di idee senza parole. Potrà essere [...] un linguaggio materiato di elementi soltanto profani», com’è l’impasto che omogeneizza la varietà di feticci linguistici utilizzato dal narratore e dai personaggi, «ma quando questi si riveleranno consunti e inefficaci, il loro vuoto sarà colmato dai rituali e dalle mitologie violente del gesto inutile e del sacrificio. [...] D’altra parte, anche la forza sacralizzante del gesto gratuito presto si esaurisce, lasciando spazio a una serie di compiti invece assai utili e proficui, sia socialmente che economicamente».¹¹⁹ In questo rapporto iniziatico tra maestro e allievo, proprio delle SS prima e del neofascismo stragista poi, ritorna anche il cruciale rapporto tra individuo e collettività, che Jesi in *Cultura di destra* analizza nella variante della «relazione tra la moltitudine e il vate, il personaggio “al vertice della piramide”, persino ridicolo ma comunque “prestigioso” che, come un magnetizzatore d’altri tempi, suggerisce idee, gesti, comportamenti».¹²⁰

Per analizzare dunque questi rapporti simbolici, che collegano il linguaggio del lusso alle formule iniziatiche e alla mistica del martirio (emanazione della *religio mortis*), può essere utile accostare *L’arrivo della lozione* a un romanzo pressappoco coevo che non ha intenti satirici, ma che piuttosto si pone come esplorazione allo stesso tempo simbolica e psicopatologica del terrorismo nero: *Occidente. Il diritto di strage* di Fernando Camon (1975), che fin dal titolo riprende il testo chiave di uno dei maestri storici della destra neofascista e tradizionalista, *Il tramonto dell’Occidente* di Oswald Spengler, ampiamente trattato nel saggio di Jesi. Si tratta di un romanzo-inchiesta sul leader-maestro di una cellula terroristica di estrema destra chiamata “Gruppo d’Ordine”, con una storia peculiare: fu letto dai neofascisti stessi, i quali vi si riconobbero in qualche modo – letteralmente: Franco Freda vide sé stesso nel protagonista –, e seppero trovarne anche ispirazione, o almeno così farebbe pensare la presenza di stralci del testo nei documenti teorici della destra eversiva sequestrati dalla polizia nel contesto delle indagini sulla strage alla stazione di Bologna del 2 agosto 1980.¹²¹

¹¹⁹ A. CAVALLETTI, *Prefazione* a F. JESI, *Cultura di destra*, cit., p.15.

¹²⁰ *Ivi*, p.18.

¹²¹ Cfr. PROCURA DELLA REPUBBLICA DI BOLOGNA, *Studio dei documenti teorici elaborati dalla destra eversiva, compiuto dal P.M. inquirente per la strage alla stazione di Bologna*, alcuni passaggi del quale sono reperibili sul sito personale

La vicenda, che culmina con una bomba neofascista in un asilo, si svolge a Padova, una delle centrali del terrorismo nero (citata anche da Vassalli), ed è collocata dall'autore in un momento nettamente transizionale, che ne permette una lettura attraverso le medesime chiavi simboliche che abbiamo utilizzato per interpretare l'opera di Balestrini. Come ha notato Giampaolo Borghello, infatti, «con *Occidente*, superata la stagione del '68, siamo ormai nettamente *dentro* il quadro della strategia della tensione», in «una fase di trapasso, di incertezza. La borghesia, ormai corrosa, è in decomposizione: vive la sua ultimissima, già rantolante stagione. Ma i suoi sussulti sono carichi di una rabbia fisica, primordiale. [...] Dall'altra parte la classe nuova che *vuole* prendere il potere (il proletariato) è vicinissima alla vittoria [...] ma non ha ancora la capacità di percorrere quei pochi centimetri». Questo «doppio dramma di impotenza»¹²² si condensa, dunque, nella «formula-cardine di *Occidente*, la teoria della transizione: “la borghesia non ce la fa più, il proletariato non ce la fa ancora”»,¹²³ e i proletari stessi «non sono più contadini ma non sono ancora operai».¹²⁴ Tutto si svolge perciò nel segno del rituale di transizione, a livello storico, collettivo o individuale (e qui, come abbiamo visto, assume la dimensione di un rituale di iniziazione).

Del resto, la vicenda si apre con una “festa grande” (titolo della parte prima nell'edizione del 2003), che però non è un evento collettivo, bensì un festino privato in una villa nascosta tra le colline padovane: non una celebrazione orizzontale, per così dire, ma la presentazione dei nuovi militanti davanti a un Maestro, in perfetto stile iniziatico. Già nella descrizione di questo festino si fondono elementi essoterici ed esoterici, la cui commistione nel neofascismo italiano è una delle tesi principali del saggio di Jesi. Ciò è evidente, per esempio, quando Camon racconta una certa voglia, da parte di questi militanti, di apparire e non celarsi alla vista, pur nella dimensione nascosta dell'iniziazione esoterica:

questi ragazzi hanno trent'anni, poco più o poco meno, ma è come se fossero stati partoriti da una sconfitta che ha cancellato le loro famiglie; [...] non sono tuttavia dei vinti: si riuniscono nelle case più lussuose della zona residenziale, assoldano guardiani per la custodia delle loro campagne, conservano il senso del circolo o della casta, le loro biografie si somigliano tutte come se appartenessero allo stesso clan. Il modo di convocarsi sui colli, di darsi appuntamento con musica e falò, di accendere le grandi luminarie, di tenere i tassi a disposizione in cortile per tutta la notte, insomma di costringere tutti ad

dello scrittore, <http://www.ferdinandocamon.it/libro_it_004_occidente.htm> (18 luglio 2018). Il fatto paradossale è commentato dallo stesso Camon in FERDINANDO CAMON, *Prefazione* a ID., *Occidente. Il diritto di strage*, Milano, Garzanti, 2003, pp.5-9, p.5.

¹²² G. BORGHELLO, *Ipotesi per una letteratura politica*, cit., pp.180-181.

¹²³ *Ivi*, p.186.

¹²⁴ F. CAMON, *Occidente*, Milano, Garzanti, 1975, p.8.

accorgersi di loro, rovescia la loro condizione di vinti, figli di una sconfitta: essi si comportano ancora come se il mondo gli appartenesse.¹²⁵

Jesi sosteneva infatti che il neofascismo italiano avesse attinto al repertorio di simboli e di pratiche delle SS, piuttosto che del fascismo storico (complice probabilmente il fatto che molti fondatori dei nuovi movimenti fascisti fossero reduci della Repubblica di Salò); questo perché il fascismo mussoliniano non ebbe una vera componente esoterica. Lo studioso rilevava che «la tecnicizzazione delle immagini mitiche (eroiche, romane ecc.) eseguita dal fascismo italiano mostra precisamente tutte le caratteristiche di una fondamentale freddezza, non partecipazione, consumo anziché devozione: caratteristiche armoniche con un radicale rifiuto o almeno con una radicale ignoranza del quid di segreto implicito nella produzione mitologica, qualunque sia la sua forma»; concludeva dunque che «il linguaggio mitologico del fascismo italiano [...] è quasi esclusivamente essoterico: è fatto di “trovate” anziché di rituali nel vero senso della parola».¹²⁶ Invece, «un fondo rituale fu con ogni probabilità presente sia nella fondazione delle SS, sia nell’impianto dello sterminio di intere popolazioni», anche se rimane legittimo chiedersi, come fa Jesi, «fino a che punto si trattò di rituali in qualche modo iniziatici, e non, soltanto, di una cosiddetta “religione” del dovere militare e della subordinazione gerarchica»,¹²⁷ la stessa disciplina automatizzata di un impiegato delle poste, secondo un’immagine utilizzata nell’autodifesa del criminale nazista Wolfram Sievers al processo di Norimberga. Vediamo dunque in quali punti questa pratica esoterica propria del neofascismo si riflette nei due romanzi presi in esame.

Innanzitutto, la mistica della morte e la prospettiva sacrificale del martirio. Benito Chetorni muore sulla statale per Lodi cantando il già citato inno della RSI che recita, tra l’altro: «la Signora Morte / fa la civetta in mezzo alla battaglia, / si fa baciare solo dai soldati. / Sotto ragazzi, Facciamole la corte!»; tutta una venerazione erotica della morte è presente anche nelle simbologie dei corpi militari fascisti (*Tercio* spagnolo e Guardia di ferro rumena) analizzate da Jesi. Più in generale, per lo studioso torinese, «ha senso parlare di vera e propria mistica della morte o di religione della morte quando ci si trova di fronte a una mitologia funeraria egemonica, totalizzante, posta come unico punto di riferimento vero delle norme che obbligano ad agire o a non agire, delle modalità di approccio a se stessi, agli altri uomini, al mondo, della visione della storia e della natura».¹²⁸ Questa mitologia va infatti a contagiare non solo la disciplina personale (il tendere alla morte), ma tutta una visione in un

¹²⁵ ID., *Occidente*, 2003, cit., pp.25-26.

¹²⁶ F. JESI, *Cultura di destra*, cit., pp.56-57.

¹²⁷ *Ivi*, pp.94-95.

¹²⁸ *Ivi*, pp.54-55.

certo modo “cosmologica”, per cui la soppressione del nemico e l’auto-soppressione che ne costituisce la speculare espiazione sono motore del cambiamento, di quella transizione che abbiamo visto essere la dimensione chiave di *Occidente*. Se Benito Chetorni viene raccontato come un martire (nonostante in realtà fosse uno sbandato donchisciottesco, e da ciò proviene lo scarto comico), è proprio per fargli aderire tutto un complesso simbolico tipicamente fascista, legato alla logica sacrificale del martirio: tra i casi citati da Jesi, ad esempio, «la tematica del sacrificio umano “di fondazione” [...] sembra collegarsi direttamente alla mistica o religione delle morte della Guardia di Ferro: i legionari dovevano morire per fondare ritualmente la “emancipazione della stirpe” – donde la loro prospettiva non di *vincere o morire*, ma di *vincere morendo*». ¹²⁹ Ed è interessante notare come vi sia corrispondenza diretta tra quello che Camon chiama *Il diritto di strage* e l’ansia sacrificale, tra la morte somministrata e la morte a cui ci si presta, poiché i legionari «intendono il martirio, la “testimonianza” a prezzo del sangue, come la scelta di chi infrange la legge, esegue prestabiliti omicidi, ma non si sottrae alla punizione»: essi, dice Jesi, sono «*martiri in quanto colpevoli*». ¹³⁰

In effetti, «l’istinto di morte [...] è la vera nota dominante di *Occidente*», come nota Borghello. Anche in questo caso, la morte è sempre vissuta sotto il duplice aspetto del sacrificio e del martirio, tanto che il neofascista Franco, protagonista del romanzo, dopo la psicanalisi raccontata meticolosamente nel libro, «deciderà di seguire i due insegnamenti-cardine per vincere questa paura della morte: “esportarla da sé” e “importarla tra gli altri”», ¹³¹ seguendo un «*désir pathologique [...] d’exporter la mort afin de se sentir vivant*». ¹³² Come già accennato, infatti, oltre agli aspetti simbolici che pervadono la narrazione, Camon fornisce al lettore un abbozzo di psicopatologizzazione del neofascismo, descrivendo le sedute di psicanalisi cui Franco si sottopone. Da queste emerge la duplicità di un impulso di morte rivolto agli altri e a sé stesso, sotto la forma di quello stesso mito pavesiano del Dovere di cui, come abbiamo visto, parlava Jesi: «è concezione migliore quella della libertà rispetto a quella della servitù: ma lei vuol servire, vuole patire, e desidera che gli altri patiscano con lei», dice l’analista a Franco:

“[...] Non creda che non abbia capito”, aggiunse, con tono improvvisamente diverso, “la dose di grandezza che è al fondo della sua situazione: a un’etica del successo, che è imperante oggi, e che in fondo l’analisi ha fatta sua e cerca di inculcare, lei contrappone un’etica del dovere. La vita secondo la

¹²⁹ *Ivi*, p.68.

¹³⁰ *Ivi*, p.75 e p.76.

¹³¹ G. BORGHELLO, *Ipotesi per una letteratura politica*, cit., p.183.

¹³² SUZANNE KLEINERT, *Violence politique et sentiment d’irréalité: la représentation des années 70 chez Balestrini, Camon et Vassalli*, in M. JANSEN, P. JORDÃO (a cura di), *Proceedings of the International Conference The value of literature in and after the Seventies: the case of Italy and Portugal*, cit., pp.336-356, pp.348-349.

nostra etica oscilla fra successo e insuccesso; secondo la sua, fra dovere attuato e disperazione morale. Così, lei crede che sia non soltanto possibile, ma anche preferibile attuarsi con l'insuccesso - se questo corrisponde a un dovere [...].”¹³³

Ancora una volta, dunque, un'ineludibile legge morale che impone la propria fatalità sotto la forma del sacrificio a chi vi si sottopone; e l'“esportazione” del proprio impulso di morte, nel caso di Franco, più che a un progetto politico concreto, risponde all'ansia di martirio, alla ricerca di una colpa che permetta di autoinfliggersi una punizione espiatoria. «Poiché i martiri devono essere colpevoli, poiché la colpa per eccellenza (dunque la testimonianza più alta) dev'essere l'uccisione, e l'omicidio è un rituale di accelerazione del nuovo regno mediante la infrazione della legge», dice Jesi, «[...] l'accelerazione di questo avvento, il suo adempimento, consiste nel colpevole ma testimoniale uccidere» – e, nel caso storico del nazismo, uccidere «come vittime sacrificali coloro che furono per eccellenza gli uomini dell'antico regno»,¹³⁴ ossia gli ebrei, popolo eletto da un dio che si è ritratto in sé senza comunicare più con gli uomini. Il sacrificio di sé come motore del rinnovamento, parto del nuovo mondo (ciò che non era estraneo neanche alla mistica attorno alla morte di Feltrinelli, come abbiamo visto), si traspone dunque nel *diritto di strage*: non solo in senso difensivo rispetto a una forza oscura (come era lo sterminio degli ebrei secondo alcune interpretazioni citate da Jesi), ma come adempimento di una legge morale del Dovere; nel contesto, cioè, di una «mitologia dell'uccidere e dell'essere uccisi come procedura di accelerazione dell'avvento e della fondazione del nuovo regno, della nuova legge, del nuovo uomo»,¹³⁵ parallelismo tra il rituale di passaggio del singolo e l'epocale transizione collettiva. «Con il terrorismo», dice Franco, «i gruppi celebrano a un tempo la loro speranza e la loro disperazione, la loro vittoria e la loro fine: perché la morte che esportano è la morte che hanno dentro di sé, i loro atti sterminatori sono esemplari e naturali come un suicidio. Ci si uccide perché si è soli».¹³⁶ Si tratta naturalmente anche di una lettura autoassolutoria da parte di un personaggio che rifiuta apertamente la cura psicanalitica, e che proprio grazie a questa esportazione della violenza contro sé stesso verso l'altro trova un senso alla propria vita:

Franco si sentiva un uomo destinato a un curriculum di distruttore, e questo gli pareva un destino benigno. Ci sono destini peggiori: e sono tutti gli altri. Tutti gli uomini nascono per niente, e muoiono per niente. Lasciano meno ricordi di un gatto che muore di cimurro, di un vaso che si sbriciola cadendo. Ma in mezzo alle moltitudini c'è sempre qualcuno che nasce per qualcosa: per fare, nelle epoche

¹³³ F. CAMON, *Occidente*, 2003, cit., p.117.

¹³⁴ F. JESI, *Cultura di destra*, cit., p.77.

¹³⁵ *Ivi*, p.97.

¹³⁶ F. CAMON, *Occidente*, 2003, cit., pp.182-183.

positive; per distruggere, nelle epoche negative. E questa è un’epoca negativa: chi ha un destino, non può avere che un destino di distruttore.¹³⁷

L’ultima frase ricolloca la vicenda individuale del neofascista, con la sua ansia di sacrificio, all’interno di una dinamica cosmica, di avvicendamento epocale, in cui il protagonista trova il suo ruolo specifico: la sua prospettiva è la ricerca di una dimensione ipostatizzata fuori dal tempo, collocata in un passato mitico di sconfitta (quella storica dei padri, cioè di nazisti e fascisti), per cambiarlo di segno. Ne consegue che l’esercizio della violenza stragista permette idealmente di «rivivere il secolo sin dall’inizio, recuperando il tempo prenatale, e portando a compimento un’impresa che travalicava l’esistenza, liberandola finalmente dalla mancanza di senso».¹³⁸

Una medesima tensione tra strage e sacrificio individuale si ritrova in chiave satirica ne *L’arrivo della lozione*, in un personaggio che potrebbe essere stato tratteggiato da Vassalli a partire da figure storiche di maestri esoterici del neofascismo (con radici culturali più vicine al nazismo che al fascismo storico), come il già citato Julius Evola. Si tratta del sovversivo «intellettuale di destra» Ettore Camolacci, interpellato dal cronista mentre sta «riordinando gli appunti delle mie note dal carcere. Di prossima pubblicazione. [...] Son notazioni alla Pellico», racconta (citando la materia risorgimentale analizzata da Jesi come fonte di lusso linguistico), «intercalate con squarci di riflessione politica, di filosofia lanciata sulle orme d’un leviatano, d’un veltro... Di metafisica anche. È un personale *Mio campo*. Che il grande Adolfo ci illumini! [...]». Nelle parole di questa parodia del “Maestro” neofascista si trova, inaspettatamente, un rifiuto della logica sacrificale cui si è sottoposto il protagonista, privilegiando uno stragismo sproporzionatamente diffuso come strategia golpista, rispetto al gesto inutile costituito dalla morte di Chetorni:

riflettendo sopra gli errori i vizi di forma le impulsività sbagliate le generose illusioni i sacrifici inutili alla Benito Chetorni mi son persuaso che il popolo è materia bruta di difficile manipolazione e che ci vogliono bombe. [...] Sempre più bombe. Arsenali aperti il giorno e la notte. Piani perfetti. Puntuali. Non affidati più a singoli camerateschi sbaragli ma sostenuti da esercito nel suo riassetto ambientale. Nel suo riarmo morale. Sincronizzati sulla presa per il potere ch’è poi sedere di popolo.¹³⁹

L’intellettuale ribadirà anche in seguito questo disprezzo per l’inutilità del sacrificio, pur ostentando con il cronista che lo intervista una certa devozione reverenziale e persino estetica per il martirio:

¹³⁷ *Ivi*, p.119.

¹³⁸ *Ivi*, p.181.

¹³⁹ S. VASSALLI, *L’arrivo della lozione*, cit., p.164.

«Benito Chetorni è un martire, e non si parla dei martiri. Non li si nomina a vanvera. Del resto le ho detto come in prigione ho meditato su tutto, e la via del martirio l’ho vista splendida e inutile per soggiogare la massa».¹⁴⁰ Questa prospettiva del sacrificio “splendido e inutile” è presente anche nella coscienza di Franco, che esplicita: «uccidere funziona di per sé stesso, non in dipendenza di chi è ucciso: una persona vale l’altra, cioè nulla, mentre il gesto vale molto: il gesto è un simbolo, ed essendo un sacrificio ha bisogno solo di materia vivente. Nel sacrificio non c’è nessun odio da parte di chi sacrifica verso chi è sacrificato: al contrario, può esserci l’amore».¹⁴¹ Il sacrificio, come la rivolta, non è dunque parte di una coerente strategia politica, bensì puro gesto simbolico, tanto più potente quanto inutile.

Attorno alla mistica del gesto inutile si articola invece tutta la struttura iniziatica del neofascismo esoterico secondo l’interpretazione di Jesi. Questa prevede un rapporto tra un maestro e un discepolo, un iniziando, cui vengano somministrati compiti inutili che siano propedeutici esclusivamente al completamento della propria formazione. Questo tipo di struttura, nel neofascismo italiano, secondo il mitologo torinese, risale allo «schema antropologico proposto dall’ultimo Evola» ed è «ricalcato esattamente su quello consueto a numerose dottrine iniziatiche». Secondo questo schema,

vi sono due classi di persone: quella di coloro che giungono al secondo e più alto grado dell’iniziazione, e quella di coloro che, non potendo o non volendo staccarsi dal mondo, restano a un primo grado. Il comportamento di questi ultimi non può essere forte e puro e privo di illusioni quanto basta; occorre quindi che gli iniziati di grado superiore, i saggi, orientino gli iniziati di grado inferiore verso il raggiungimento di obiettivi mondani [...] che di per sé sono vani, privi di qualsiasi utilità, ma che hanno una preziosa funzione didattica,

nel contesto di un «processo di perfezionamento, promosso da un’appropriata *didattica del compito inutile*».¹⁴² Viene implicata, dunque, la forte imposizione su di una collettività articolata come insieme di allievi, di una singola individualità di maestro carismatico, che rinuncia alle sue qualità intellettuali profane per assumere fattezze sciamaniche. Per esempio, «per la destra “esoterica” italiana, che esiste e sembra dunque specializzata in neonazismo», dice Jesi, «Evola era tutt’altro che il profano Marcuse», come sosteneva Almirante: «era un *man of knowledge* (per usare l’espressione di Carlos Castaneda), uno “stregone”».¹⁴³

¹⁴⁰ *Ivi*, pp.166-167.

¹⁴¹ F. CAMON, *Occidente*, 2003, cit., p.182.

¹⁴² F. JESI, *Cultura di destra*, cit., p.131.

¹⁴³ *Ivi*, p.150.

Un riflesso di questa concezione si trova anche in *Occidente*, dove si afferma che «la gerarchia è un elemento di ordine spirituale».¹⁴⁴ Siamo in un contesto epocale in cui emerge «l’aura del “capo carismatico”», poiché, come dice Borghello, «nell’atmosfera di crisi e di disfacimento» in cui si dispiega il rito di transizione, «[...] le responsabilità degli individui, dei “grandi” individui, vengono enormemente accresciute»,¹⁴⁵ com’è evidente per esempio nel ruolo storico che si arroga il Maestro neofascista Franco. Inoltre, nelle parole del protagonista del romanzo di Camon, si rivendica pienamente il carattere settario dell’azione eversiva di destra, che assume sempre i tratti della restaurazione (non di un’epoca storica ma di un passato mitico): «l’attentato e la strage sono i chiodi che impediscono alla storia di scivolare: non sono le leve della rivoluzione, che sbloccano il mondo», dice Franco; «le grandi rivoluzioni sono povere di attentati. Le grandi restaurazioni ne sono piene. Il terrorismo è estraneo ai regimi della fede collettiva. Appartiene alla fede dei pochi, dei gruppi, delle cellule»,¹⁴⁶ delle sette iniziatiche strutturate come rapporto tra maestro e allievi, insomma.

Il racconto del terrorismo di estrema destra si cala dunque in una dimensione narrativa dominata da un sentimento d’irrealtà, come ha notato Suzanne Kleinert, e questo è dovuto al fatto che «le narrateur hétérodiégétique considèrent la déréalisation comme un symptôme collectif de la violence politique des années 70». In questo contesto straniante, dove la comunicazione viene distorta dal sentimento di irrealtà, succede allora anche che i membri della cellula terrorista «s’aperçoivent que les directives qui’l reçoivent et les investigations de la police sont si peu claires qu’ils commencent à douter de leurs propres actions».¹⁴⁷

Fondamentale, nel contesto di un’educazione di questo tipo, fa notare Jesi, è infatti che il neofita accetti ciò che gli viene ordinato, senza sapere «che il compito che gli si impone è di per sé inutile e ha solo una funzione didattica [...] perché altrimenti si correrebbe il rischio di vederlo non eseguire il suo compito. Anche perché [...] il neofita», e specialmente un “guappo” come Chetorni, «per quanto di buona volontà e dotato (anzi: quanto più è dotato), è continuamente esposto alla tentazione di credersi già arrivato a un grado superiore, già maturo, e quindi di rifiutare compiti inutili puramente propedeutici e di chiedere in cambio compiti già di per sé utili».¹⁴⁸ Tale rapporto tra maestro e allievo, nel romanzo di Vassalli è incarnato perfettamente dalla relazione tra il protagonista e il suo iniziatore al neofascismo: «Aristide Míntula soprannominato il Guappo, re di stazioni balneari e balere d’intra Molfetta e Stramazzo, gallo latino del genere paesano e duro, d’aspetto», definito «pregiudicato

¹⁴⁴ F. CAMON, *Occidente*, 1975, cit., p.136.

¹⁴⁵ G. BORGHELLO, *Ipotesi per una letteratura politica*, cit., p.185.

¹⁴⁶ F. CAMON, *Occidente*, 2003, cit., p.182.

¹⁴⁷ S. KLEINERT, *op. cit.*, pp.350-351.

¹⁴⁸ F. JESI, *Cultura di destra*, cit., p.135.

maestro e duce bullo a Chetorni fin sul gargano e in salento» e, significativamente, «colui che lo introdusse alle segrete cose».¹⁴⁹ «Stava col Míntula», viene detto di Chetorni al cronista, «era il suo vice, il suo destro, si destreggiavano entrambi. [...] Si destreggiava in politica. Da che parte? Si destreggiava, le ho detto [...] erano tutta una squadra. Messo alle strette: facevano intimidazioni, ruzzolavano compromettenti, organizzavano botti, trasferivano documenti, legnavano sediziosi. [...] E a Reggio Calabria ci furono? Ci furono»,¹⁵⁰ conferma la voce, a inserire un preciso riferimento storico nel tempo “prossimo” della cronaca.

La coscienza di essere il maestro iniziatore di Benito Chetorni è peraltro presente nelle parole di questo personaggio: «era un ragazzo e ne ho fatto un uomo, dice. Faccio osservare che è morto. È morto da uomo, risponde. E poi, lasciandomi lí secco: chi per la patria è assai, vissuto è morto. Che sia un poeta in incognito?». ¹⁵¹ Al di là dell’ironia del cronista, è evidente qui come il carattere iniziatico del rapporto tra i due personaggi si saldi alla mistica della morte di cui abbiamo parlato prima. Chetorni sembra poi essere davvero un allievo predisposto a un tipo di educazione come quella dell’iniziazione esoterica, o così almeno viene descritto dalle parole di Aristide: «un ragazzo d’oro. Io l’ho istruito educato, son stato padre e madre, l’ho fatto chiavare la prima volta, che lui quando l’ho conosciuto sostanzialmente era vergine, l’ho defilato in commercio, l’ho illuminato in politica. [...] Io sono abituato a parlare con gente che mi capisce sul volo e non ci spiego mai niente, sennò facevo il maestro». ¹⁵² Più tardi verrà anche descritto, in un documento dei servizi deviati che usano i neofascisti a mo’ di manovalanza, come «perfetto gregario esecutore di ordini. Fidatissimo, prode. Sicuro al cento per cento se rettamente impiegato. Chiacchiera poco, è granitico». ¹⁵³ Questa cieca obbedienza propria del neofita esoterico causa la morte sacrificale e inutile dell’eroe de *L’arrivo della lozione*, così come viene deplorato, nella sua ambiguità, dal maestro Aristide Míntula, che nell’intervista dice la sua sull’uccisione di Benito da parte della polizia:

Era disponibile, forte. Gli dicevi fa questo fa quello, non ci pensava due volte. Forse non aveva tanto cervello, che importa? Si lasciava guidare, entro certi limiti. Prudenza non ne aveva per niente. Ma già del resto...s’è visto. Se s’arrendeva, lo stupido...Un buon avvocato si trova sempre, a ‘sto mondo. E tutto quanto s’aggiusta. Con libertà provvisorie, condizionali, attenuanti. Lui invece sempre col mitra, sempre con l’armi alla mano, era un ingenuo, un fanatico. ¹⁵⁴

¹⁴⁹ S. VASSALLI, *L’arrivo della lozione*, cit., p.33.

¹⁵⁰ *Ivi*, p.40

¹⁵¹ *Ivi*, p.33.

¹⁵² *Ivi*, p.34.

¹⁵³ *Ivi*, p.113.

¹⁵⁴ *Ivi*, p.34.

Anche questa morte “fanatica”, contro ogni opportunità contingente, fa parte del bagaglio simbolico del neofascismo esoterico. «La resistenza fino alla morte, l’assoluto rifiuto della resa anche quando qualsiasi considerazione di logica militare profana la renderebbe opportuna o inevitabile», dice Jesi, «è l’atteggiamento che mira a salvaguardare questa connotazione rituale»¹⁵⁵ del gesto inutile; e la stessa cosa vale anche per i casi di Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht così come vengono descritti in *Spartakus*, ossia come morti sacrificali ricercate al limitare della coscienza. Chiaramente, nel caso di una figura parodica come quella di Benito Chetorni, il fanatismo si appiattisce sull’idiozia, e ciò fa dubitare che siano le sue scarse facoltà mentali a determinare l’accettazione passiva del compito inutile, piuttosto che la cosciente assunzione dei panni del neofita esoterico. O forse, più semplicemente, l’autore novarese vuole stabilire una corrispondenza automatica tra le due.

In ogni caso, però, Vassalli, nel romanzo, nonostante gli intenti satirici, ha colto alcuni nessi tra la cronaca della violenza eversiva dei suoi anni e il rapporto iniziatico tipico delle dottrine esoteriche che distorce con modalità parodiche, se Jesi riteneva fosse «tutt’altro che da escludere questo: che almeno una parte degli atti terroristici degli ultimi anni siano stati progettati come compiti inutili dagli istruttori, dai didatti della Tradizione, e fatti credere compiti di per sé *utili* ai neofiti».¹⁵⁶ Il mitologo non appiattiva però tutta la “strategia della tensione” sul modello esoterico del maestro che fornisce compiti inutili al neofita: inquadrando la violenza dell’estrema destra nel periodo storico preciso, non si può non riconoscere che «evidentemente le bombe e le stragi hanno avuto ben altra funzione nella vita politica del paese. Ma», secondo Jesi, «è tutt’altro che da escludere questo: che gente mirante a partecipare al mondo attuale “perfino nelle forme più parossistiche”, avendo dinanzi agli occhi il modello delle SS e il miraggio di una *razza* della Tradizione da ottenere mediante l’imposizione di compiti inutili, sia stata armata e adoperata da altri per fini molto meno metafisici».¹⁵⁷

Insomma, un esercito di Don Chisciotte, simili di Benito Chetorni, sfruttato per scopi molto più concreti e contingenti del rinnovamento metafisico cui essi stessi aspirano, e cui dovrebbero tendere le dottrine esoteriche *tout court* quale fine ultimo. L’interpretazione iniziatica degli attentati di estrema destra, in ogni caso, secondo lo studioso torinese, può «servire a spiegare alcuni atti terroristici nei confronti dei quali è arduo applicare il *cui prodest* (a meno che non si presupponga l’idiozia degli esecutori, che è sempre possibile)». Vassalli invece gioca proprio sul dubbio esplicitato da Jesi, rappresentando la vicenda tragicomica di un esecutore idiota, e pertanto ottimo neofita per una dottrina che fornisce compiti inutili. Ciò viene intuito dal cronista, in un sogno in cui gli si

¹⁵⁵ F. JESI, *Cultura di destra*, cit., p.97.

¹⁵⁶ *Ivi*, p.136.

¹⁵⁷ *Ivi*, p.134.

presenta lo stesso protagonista della sua cronaca: «sogno che mi dice vattene, che mi dice ma cosa vuoi scoprire, non scopri niente, sta certo. Che ero un ramengo come ce ne sono a migliaia, da queste parti e dovunque. Che m’hanno utilizzato come ramengo per quegli assalti e le bombe. Perché ci avevo un’ideologia, io. Una fede. Che il mondo tutto doveva andare dritto. Doveva andare dritto. Doveva andare ramengo al mio posto».¹⁵⁸ Inoltre, un sistematico abbassamento comico di qualsiasi indottrinamento pseudo-esoterico è ricorrente nel romanzo, declinato sotto diverse forme: per esempio, il «paracampo», dice il testimone anonimo, «sembrava un rito per invasati fuori camicia di forza. Difatti a un certo punto l’istruttore saltava su gridando: preghiamo. San manganello pieno di grazia l’olio di ricino è con te, eccetera».¹⁵⁹ Una medesima presa in giro si ritrova nell’intervista a un cacciatore di taglie di murgia che è andato in cerca di Benito dopo il primo attentato da lui compiuto, e che descrive così la sua organizzazione: «la cavalleria medioevale il nostro ideale, all’incirca (ride). Abbiamo un sistema d’investitura, sa? Con veglia d’armi e altre storie. Abbiamo anche una mistica...cameratesca. È importante. No guardi la nostra non è società segreta. È società per azioni»,¹⁶⁰ conclude, facendo precipitare la sfera semantica della spiritualità in quella materialistica del profitto.

In ogni caso, un’analisi delle componenti simboliche dell’esoterismo che agiscono nelle pratiche dell’estrema destra permette a Jesi di distinguere tra «neofascismo “sacro”, “esoterico”» (ossia «quello dei didatti della Tradizione»), e «neofascismo “profano”, “essoterico”», cioè «quello di chi strumentalizza costoro».¹⁶¹ Questa dicotomia, in *Cultura di destra*, prevale su quella più usuale nelle cronache di quegli anni, tra neofascismo “in doppiopetto” e neofascismo dalla “faccia feroce”: entrambi per Jesi sono stili di comportamento adottabili da entrambi gli stili ideologici dei neofascisti, sacri e profani, che si ritrovano pertanto intrecciati nello specifico caso dell’Italia del secondo dopoguerra.

Ciò che occorre forzatamente notare, però, nel contesto del presente studio, è come questa struttura iniziatica e dottrina si possa ritrovare anche tra i ranghi delle formazioni extraparlamentari e terroristiche dell’estrema sinistra. Un tale paragone è suggerito direttamente nel romanzo di Camon, dove la vicenda di Franco dialoga specularmente con quella di Miro, leader del gruppuscolo inventato dall’autore “Potere Rivoluzionario”. «L’alone del “capo carismatico”», nota Borghello, «la cieca fedeltà dei militanti circondano in egual modo le due figure [...] anche strategia, tattica, azioni del Potere Rivoluzionario finiscono col somigliare molto da vicino, troppo da vicino, al comportamento

¹⁵⁸ S. VASSALLI, *L’arrivo della lozione*, cit., p.47.

¹⁵⁹ *Ivi*, p.97.

¹⁶⁰ *Ivi*, p.100.

¹⁶¹ F. JESI, *Cultura di destra*, cit., p.137.

degli extraparlamentari di destra [...]], e persino «l'impianto organizzativo dei due gruppi» – e questo è ciò che più interessa tale discorso – «è straordinariamente simile, nel rituale della setta e della clandestinità». Anche se l'autore di *Occidente* non accetta, a giudizio del critico, «la teoria democristiano-borghese degli opposti estremismi», è un dato di fatto che, se «senza dubbio esistono delle diversità», nel romanzo «Camon esplicitamente e abilmente sottolinea proprio le *analogie*».¹⁶²

Vassalli, da parte sua, non suggerisce direttamente queste analogie ne *L'arrivo della lozione*; ma, come vedremo, pochi anni dopo, in *Abitare il vento*, porrà al centro della scena un personaggio che per certi versi è costruito come l'*alter ego* di estrema sinistra di Benito Chetorni: un Don Chisciotte che non attende l'arrivo fantasmatico della “lozione” per combatterla, ma che da questo fantasma cerca disperatamente di scappare. In ogni caso, alcune analogie sussistono (e vedremo come anche questo sia uno dei risultati della ricerca sulla *Cultura di destra di Jesi*); lo studio intrapreso finora sembra suggerire che sia proprio il contesto del rituale di passaggio epocale a determinare in maniera più o meno diffusa l'adozione di strutture che sono proprie dell'iniziazione, ossia del corrispettivo individuale del movimento transizionale della collettività.

¹⁶² G. BORGHELLO, *Ipotesi per una letteratura politica*, cit., p.184.

3.3 I corpi contro i *corpora*

Autonomo: aderente all'“Autonomia”, movimento [...] o area (V.) politica nata nei folli anni Settanta attorno ad un progetto così sintetizzabile: “spacchiamo tutto, e poi si vedrà”. Ridotti a poche centinaia di zombi (V.) nei banali anni Ottanta, gli autonomi riuscirono tuttavia a mantenersi attivi per tutto il decennio e a dar notizia di sé, di tanto in tanto, per vetrine e teste rotte e casini vari che puntualmente combinavano infilandosi in ogni genere di manifestazioni, dalle marce dei pensionati ai “sit-in” degli antinuclearisti [...].¹

Al di là del riferimento preciso all'autonomia (altra stoccata rivolta al mondo di Balestrini), in questo esercito di «zombi», di *révenants* provenienti da quelli che l'autore definisce, con epiteto fisso, «i folli anni Settanta», potrebbero figurare a buon titolo tanto Benito Chetorni che Cristiano Rigotti detto Cris, protagonista di *Abitare il vento* (1980), il secondo romanzo della trilogia comica di Vassalli qui presa in esame. Alle soglie del decennio del “riflusso”, non può più esistere un'idea di collettività: l'autore ci presenta allora i relitti del Sessantotto appena passato come singole individualità devianti, mentre naufragano insieme ai miti e alle parole che hanno guidato le mosse di un'intera generazione. Ancora un Don Chisciotte dunque, di segno opposto rispetto al neofascista di murgia; ma con il medesimo miraggio della Rivoluzione all'orizzonte, visibile oramai solamente a sparute bande di zombi, appunto, e non più a grandi collettività che lottano per determinare il proprio destino. Ecco pertanto che questa trilogia comica si fa corrispettivo letterario dell'interpretazione echiana della foto di Pedrizzetti, e la postura di Cris, ex terrorista allo sbando, non è tanto diversa da quella sgraziata di Memeo colta dal fotoreporter.

Alain Sarrabayrouse, per esempio, ha individuato proprio «la solitude du personnage central [...] figure éminemment solitaire» come «fil directeur, [...] recommencement narratologique ou thématique»² dei romanzi di Vassalli tra gli anni Ottanta e i primi Novanta. Anche se «tous ces personnages sont, certes, enfermés dans un halo d'isolement particulièrement étanche», dice lo studioso, «sauf s'attarder sur un héros collectif, comme c'était le cas par exemple dans certains romans de la période dite néo-réaliste, il n'y a rien de particulièrement original à suivre, dans un roman, la destinée d'un personnage isolé»; ma la peculiarità di questa fase dell'opera dello scrittore

¹ S. VASSALLI, *Il neoitaliano*, cit., p.11.

² ALAIN SARRABAYROUSE, *De Abitare il vento à L'oro del mondo (et au-delà). L'évolution de la condamnation d'une certaine forme de société dans l'œuvre de Sebastiano Vassalli*, in M. JANSEN, P. JORDÃO (a cura di), *Proceedings of the International Conference The value of literature in and after the Seventies: the case of Italy and Portugal*, cit., pp.357-371, p.358.

novarese risiede nel «type de fin», sempre in qualche modo tragica o tragicomica, «qui attendent ces personnages», i quali sono «toujours une sorte d’anti-héros, et en tout cas un jouet de l’Histoire (au sens des événements nationaux ou internationaux)». Così, per esempio, Cris «est clairement le jouet d’une histoire fort récente au moment de la sortie du volume, celle de la violence armée et des ses dérives delictueuses: il finira par se pendre»: ³ ogni possibilità di *agency*, di presa sulla storia, viene requisita. Come abbiamo detto in precedenza, inoltre, questa concentrazione sulla singolarità piuttosto che sulla dimensione collettiva, al momento di narrare il Sessantotto, è il frutto dell’inizio di un vero e proprio lavoro sul personaggio intrapreso dall’autore in coincidenza con il suo distacco dalla Neoavanguardia. «Se non è ancora un vero e proprio protagonista, disegnato a tutto tondo, Cris rappresenta comunque, come e più di Benito Chetorni, un primo segnale di interesse da parte di Vassalli per i personaggi, da sempre aborriti», dice Nesi, «e un primo tentativo di crearne uno in “presa diretta con la realtà”, dato che questa figura nasce dal “sovrapporsi di due persone vere”, conosciute dallo scrittore in quegli anni e quindi in qualche misura da un dato “autobiografico, o meglio veritiero”». ⁴

L’attenzione sulla devianza singolare è inoltre il frutto di quell’approccio archeologico ai miti del passato più prossimo che denota questa prima produzione romanzesca dello scrittore novarese, con al centro della narrazione gli scarti della storia: una differenza tra *Abitare il vento* e *L’arrivo della lozione* risiede però nell’adozione del soliloquio del protagonista come modalità narrativa. Il romanzo consta dunque del lungo flusso di coscienza di Cris, il quale, attraverso un monologo dove si impastano differenti codici e registri linguistici senza soluzione di continuità, trascina il lettore in un’odissea tragicomica: dopo essere uscito da una galera del sud Italia, alla ricerca di vecchie e nuove amanti su e giù per la penisola, si trova a essere coinvolto come carceriere in un rapimento operato da una cellula di terroristi di estrema sinistra a Milano. Allontanato, in quanto sospettato di essersi fatto individuare dalla polizia, viene tradito da quelli che credeva amici e, impossibilitato dunque a fuggire, decide di impiccarsi. Ma prima di compiere il gesto estremo, con un ultimo atto metafinzionale, si rivolge direttamente a chi ha scritto la sua storia, chiedendo di «conferire con l’autore del mio romanzo inchiodato finalmente al trave delle sue responsabilità». ⁵ Quelli che il protagonista incontra in una vera e propria discesa agli inferi, in un continuo senso di precipitazione verso la tragedia, nonostante il tono comico, sono «fantasmi degli anni di piombo, né eroici, né iperrazionali: solo farseschi», i quali lo trascinano in un mondo dal quale tenta, continuamente e invano, di emanciparsi. Come ha notato Cristina Nesi, Cris «racconta la sua vita balorda ed errabonda,

³ *Ivi*, p.360.

⁴ C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., pp.45-46.

⁵ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, Milano, Calypso, 2008, p.106.

quella di un giovane che vorrebbe vivere fuori dal tempo e dalle ideologie, *nel vento* appunto, e finisce invece per essere sempre più invischiato nel proprio tempo e, seppur casualmente, nella lotta armata». ⁶ Le sue erranze, dunque, non sono che una vana fuga dall'estremismo politico dei cosiddetti "anni di piombo", cui potrà sottrarlo solo la morte con la quale si conclude il romanzo. Il bilancio di Cris su quella stagione, riecheggiando quello di Vassalli, è impietoso: «sono diventato la pecora nera della famiglia essendo stato in galera. Per associazione sovversiva e mano armata contro le istituzioni che invece a dire la verità eravamo un branco fiorito di perdiballe e coglioni con un profeta, il Silvano, e in quanto alla mano armata non saprei nemmeno dire chi l'aveva alzata per primo, o». ⁷

Come già accennato, inoltre, l'opera possiede una dimensione metaletteraria talmente esplicita da costituire pressoché un *unicum* nella produzione dello scrittore novarese, con il protagonista che in diversi momenti del romanzo si rivolge direttamente al proprio autore, chiedendo di conferire con lui, constatandone sistematicamente l'assenza e infine suicidandosi in un atto di aperta ribellione contro l'autore stesso. Così, per esempio, quando i brigatisti, che lo hanno assoldato per fare da carceriere a un ostaggio, si convincono che Cris è stato identificato dalla polizia, e la situazione comincia a degenerare: «vorrei conferire con l'autore di questa storia perché c'è qualcosa qui che a me caldamente non piace e che lui forse nemmeno la capisce, autore! Autore per favore. Autore del mio personaggio. [...] Non c'è nessuno qua dentro. Qua dentro c'è soltanto chi vive chi è vissuto e a me a volte succede di sentirmi vissuto troppo alla svelta e in sbaraglio dentro il malloppo delle responsabilità, perché?». ⁸ In generale, dice il protagonista, «tutti i personaggi tutti vorrebbero conferire col loro autore si sa e invece non è possibile, "il dottore dorme" "il dottore è in ferie" "mi spiace signore ma il dottore qui non ci sta", forse fissando un appuntamento, nel vento...». ⁹ E, allo stesso modo, nelle ultime righe del libro, appena prima del suicidio del protagonista, leggiamo questa presa d'atto definitiva dell'abbandono del personaggio da parte dell'autore:

Vorrei conferire con l'autore di questa storia. Come uomo e come personaggio, perché lui ha una responsabilità precisa nei miei confronti [...]. Io mi sono impiccato ma tu. Già, tu cosa. Tu hai la tua parte di responsabilità. [...] Caro autore. Ma chi è l'autore? Sono proprio sicuro di avere un autore? [...] Caro autore io mi sono impiccato ma tu regolati come vuoi perché questa faccenda non ti appartiene e non so mica chi sei. ¹⁰

⁶ C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., p.46.

⁷ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p.16.

⁸ *Ivi*, p.70.

⁹ *Ivi*, p.90.

¹⁰ *Ivi*, pp.105-106.

Questa vera e propria «eliminazione dell'autore», per Nesi, è dovuta al fatto che «quel burattinaio invisibile, mal sopportato fin dall'inizio, deve scomparire, perché per *abitare il vento* è necessario distruggere quanto ci circonda, fino a che niente rimanga in piedi, neppure l'impalpabile autore».¹¹ Oltre a questo, però, possiamo forse legggerci sottotraccia una nota autobiografica, un vero e proprio congedo di Vassalli dall'esperienza della Neoavanguardia e, allo stesso tempo, di tutto il bagaglio politico annesso all'attraversamento di quella medesima esperienza (anche se per Vassalli ciò non si tradusse in niente di più che in una breve iscrizione al PCI). Se l'abbandono del personaggio da parte dell'autore non può essere interpretato come il congedo dello scrittore da un suo io più giovane («[sono] un personaggio che non ti corrisponderà mai. Ci mancherebbe altro. Con la vita integerrima che fan gli autori del giorno d'oggi»,¹² dice Cris), esso va sicuramente letto come il distacco definitivo da tutto un ambiente culturale e da un patrimonio mitologico come quello del Sessantotto, con cui Vassalli, per motivi anagrafici e di frequentazioni (l'Università a Milano e il Gruppo 63), doveva necessariamente essere in contatto, per quanto passivamente. Del resto, un'interpretazione del genere è abbastanza trasparente nelle parole dello stesso autore, in una nota al romanzo datata 2008: «Antonio Cristiano Rigotti [...] era un personaggio senza sbocchi», dice Vassalli; «poteva soltanto uccidersi: ed è questo, appunto, che gli faccio fare alla fine del libro. Ma era anche una presenza imprescindibile, in quegli anni, nella cultura e nella società del nostro Paese: e io dovevo liberarmene per poter arrivare a una scrittura più distesa e per potermi occupare di altri personaggi, forse altrettanto tragici ma più interessanti».¹³

L'uccisione di Cris (salvo ritorni negli anni Ottanta sotto forma di zombi), è dunque il corrispettivo dell'abbandono personale di uno specifico ambiente letterario, culturale, politico, che vorrebbe riflettere un più ampio tramonto di tutto un clima intellettuale e sociale, quello dei «folli anni Settanta». Non solo un congedo, dunque; ma anche la constatazione della morte di un mondo, per quanto precocemente profetica (il libro fu composto tra il 1978 e il 1979), con tanto di riferimenti precisi ai destinatari della satira vassalliana. L'idea di una contrapposizione indiretta Vassalli-Balestrini si rafforza leggendo le note al romanzo scritte trent'anni dopo, dove l'autore ripercorre le chimere – nel senso esatto di animali mitologici e ibridi – della rivolta sessantottesca, in una sorta di “galleria degli orrori” degli anni della lunga contestazione: «ricordo l'operaio-mostro (il suo autore, però, lo chiamava operaio-massa) protagonista del romanzo di Balestrini *Vogliamo tutto*. Ricordo il viso senza più i baffi dell'editore Giangiacomo Feltrinelli, nelle fotografie pubblicate dai giornali all'indomani della morte. Feltrinelli era una delle persone più ricche d'Europa, e la sua morte è

¹¹ C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., p.47.

¹² S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p.105.

¹³ ID., *Trent'anni dopo. Riflessioni su un personaggio e sulla sua storia*, in ID., *Abitare il vento*, cit., pp.107-110, p.110.

rimasta un mistero. Stava veramente preparando un attentato, come poi si è detto?». ¹⁴ In meno di cento parole, Vassalli prende di mira esattamente i personaggi-tipo su cui si incardinano, come abbiamo visto, tutta l'epica e la mitopoiesi balestriniana.

In ogni caso, riguardo a questi sguardi metafinzionali di *Abitare il vento*, è da rilevare come nel vortice comico della verbigerazione di Cris sia coinvolto lo stesso scrittore novarese, che include, in un romanzo sui relitti della contestazione, una propria figura speculare, per quanto deformata. Ciò induce a riflettere su un'altra peculiarità del testo, la quale risiede nelle forme del comico adottate da Vassalli. Se già nella vicenda di Benito Chetorni avevamo individuato la ricorrenza di immagini rabelaisiane al limite della citazione, in *Abitare il vento* la comicità carnevalesca è elevata a sistema su cui si impernia la narrazione specifica e, leggendo più in profondità, tutto il discorso dell'autore sul Sessantotto e sulla sua demistificazione. Ne risulta un'idea della comicità vassalliana più complessa rispetto alla definizione di Maria Corti, che vedeva nella prima produzione dell'autore un «messaggio» che «si fa impegnato e forte» e che viene espresso mediante una rilevante «carica satirica». ¹⁵ Corti si occupa in effetti delle opere precedenti a questo romanzo (*Tempo di massacro* e *L'arrivo della lozione* i suoi casi di studio); ma vi è stato chi, come Giovanna Ioli, ¹⁶ ha visto prevalere un modello satirico moderno anche nel testo del 1980. Riprendendo dunque la dicotomia tra comicità carnevalesca e riso satirico moderno stabilita da Bachtin, sembra invece che, con il romanzo che qui prendiamo in esame, Vassalli compia un salto di qualità per cui la terminologia legata al genere della satira (e al riso a essa connaturato) non è più sufficiente.

Appare dunque più produttiva, per i motivi che vedremo, una lettura del libro in chiave carnevalesca, sempre a partire dal complesso di immagini esplorate dallo studioso russo nell'opera di Rabelais. Ma, se anche in romanzi più specificamente satirici come *L'arrivo della lozione* l'autore non mancava di attingere a questo repertorio, il salto di qualità di cui parliamo è dato da un rapporto più sfaccettato tra lo scrittore e la materia: non più il distacco di quello che abbiamo definito uno «sguardo archeologico», ma, come accennato, un'inclusione dell'autore stesso nel vortice comico del testo. Se infatti, stando alle definizioni bachtiniane, la satira possiede una carica esclusivamente negativa, atta a moralizzare e demolire, il comico carnevalesco trova la sua caratteristica precipua nell'ambivalenza. Il riso del Carnevale abbassa per innalzare, uccide per rinnovare e rigenerare, distrugge per ricostruire; la satira si limita invece alla critica negativa e alla fustigazione dei costumi, connotandosi così come comicità reazionaria per eccellenza. Qualcosa di molto simile, come visto in precedenza, diceva Victor Turner, che considerava il genere satirico alla stregua di un rituale di

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ M. CORTI, *Il viaggio testuale*, cit., pp.162-163.

¹⁶ Cfr. GIOVANNA IOLI, *La satira e il "riso" nel romanzo di Sebastiano Vassalli*, in «Prometeo», 2, 1982, pp.47-57.

inversione: non l'introduzione della possibilità di un mondo nuovo, bensì il riflesso speculare, per quanto deformato o rovesciato, dello *status quo*.

L'arrivo *della lozione* e *Abitare il vento* si possono entrambi inquadrare nel genere della parodia (anche se il referente immediato non è un testo preciso, bensì un complesso di discorsi e posture politiche), ma il primo aderisce meglio a un modello parodico moderno (attuato mediante l'alternanza dei registri linguistici, come sottolineava Corti), mentre il secondo attinge a un repertorio più propriamente legato alla comicità del Carnevale. La differenza tra i due paradigmi è così descritta da Bachtin: «la parodia carnevalesca è lontanissima dalla parodia moderna, che è puramente negativa e formale; la parodia carnevalesca, infatti, negando, al tempo stesso fa resuscitare e rinnova».¹⁷ Consideriamo, per cominciare, il rapporto tra l'autore e la propria opera: se, come abbiamo visto, per il critico russo, l'autore puramente satirico si distacca dall'oggetto della sua derisione (ed è ciò che fa Vassalli quando frapponne tra sé e la materia l'ottica deformante del "paleoetnologo"), «il riso ambivalente del popolo esprime invece l'opinione del mondo intero in divenire, in cui si trova anche colui che ride».¹⁸ Ecco dunque che in *Abitare il vento* l'autore viene tratto nel gioco parodico dallo stesso protagonista, che lo inchioda, come abbiamo visto, «al trave delle sue responsabilità»: si apre una dimensione metaletteraria per cui il personaggio è cosciente della sua qualità finzionale, e allo scrittore viene così permesso di affacciarsi nel testo da lui prodotto, trascinato in tal modo nel vortice della parodia, e costretto a un accenno di confessione autobiografica che, se non provoca un rispecchiamento tra un suo io passato e il protagonista, è comunque indizio dell'attraversamento, per Vassalli, di una certa fase epocale (siamo dunque sempre nel segno della transizione).

Il suicidio di Cris, l'abbandono da parte del suo autore, con cui egli chiede invano di conferire, oltre a simboleggiare la ricerca disperata di una teleologia nell'esistenza di questi *révenants* del Sessantotto al momento del crollo di ogni ideologia, segna la fine definitiva del contatto dello scrittore con l'ambiente culturale più legato alla contestazione. Un contatto che c'è stato, ed è stato forte, se davvero il protagonista è imparentato con alcune persone conosciute realmente da Vassalli. Allo stesso tempo, vi si può rintracciare il punto di inizio di un percorso di demitizzazione delle parole-chiave della rivolta, riflesso microcosmico di un più ampio rinnovamento del mondo che, ribaltando la retorica apocalittica della sconfitta propria degli ambienti antagonisti, vuole proporre, nel crollo delle ideologie, una nuova nascita e una nuova libertà fuori dai dogmi di una dottrina. La distanza che separa Vassalli da Balestrini sta tutta nell'abisso che corre tra le rispettive definizioni per il decennio del riflusso, innocuamente «banali anni Ottanta» per lo scrittore novarese e «anni di merda» per il poeta operaista. La lettura carnevalesca del comico adottato dall'autore in *Abitare il vento* è

¹⁷ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., pp.14-15.

¹⁸ *Ivi*, p.16.

dunque utile per comprendere, in maniera più approfondita rispetto a *L'arrivo della lozione*, il rapporto tra Vassalli e la materia specifica del Sessantotto e degli “anni di piombo”; ma qual è la funzione di questa comicità? Vedremo ora come la demitizzazione delle grandi ideologie degli anni Settanta si accompagni a strategie di straniamento proprie della rielaborazione di un'esperienza traumatica.

La parola rivoluzionaria abbassata al corporeo

Tutto il complesso delle immagini carnevalesche ricorrente in *Abitare il vento* trova un minimo denominatore in quell'«orientamento verso il basso» che è «proprio di tutte le forme di allegria festiva e popolare del realismo grottesco», e che costituisce il principio regolatore della comicità rabelaisiana, così descritto da Bachtin: «in basso, alla rovescia, all'incontrario: tale è il movimento che caratterizza tutte queste forme, che fanno precipitare tutto verso il basso, capovolgono, mettono a testa in giù, trasferiscono l'alto al posto del basso, il didietro al posto del davanti, sia sul piano dello spazio reale che su quello metaforico».¹⁹ Questo movimento di degradazione è la cifra dell'opera di Vassalli, nella quale la portata concretamente spaziale di tale direzionalità si alterna e si intreccia a quella metaforica: la meta di questo vettore che tende al basso è la dimensione materiale e corporea, per cui non solo l'autore pone un'attenzione particolare, nelle vicende di Cris, a ogni situazione che concerne la sfera dell'osceno legata al corpo (accentuata e rappresentata in maniera iperbolica), ma a questa è ricondotto anche tutto un sistema di valori e di discorsi che è quello della Rivoluzione (sotto l'egida del quale il personaggio ha compiuto la propria formazione personale), che viene così degradato a riflesso del corpo e annoverato tra le funzioni più basse di questa dimensione.

Questo valore duplice dell'abbassamento è evidente, per cominciare, nella caratterizzazione del protagonista e del suo destino individuale. Il protagonista si presenta infatti come «Antonio Cristiano Rigotti detto Cris, di professione cavaliere errante, amico di tanti e di tante»;²⁰ e questa dicitura ritornerà, quasi un epiteto fisso, in numerosi passi del romanzo. «Cavaliere errante» è anche lo pseudonimo con cui egli firma i giochi enigmistici di cui è prolifico inventore, e che nel testo si intrecciano a intermittenza con il discorso principale. È palese come questa figura letteraria, così come risulta deformata dal meccanismo parodico – poiché egli altro non è che un personaggio allo sbando –, rimandi immediatamente a Don Chisciotte, parodia carnevalesca per eccellenza, già presente in una costante sottotraccia ne *L'arrivo della lozione*. Inoltre, Cris dichiara in numerosi passi del testo che la sua nobile aspirazione (il fine della sua *quête*, potremmo dire), è «abitare il vento» (il

¹⁹ Ivi, p.407.

²⁰ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., pp.11-12.

che equivale a liberarsi dalla pesantezza dell'ideologia per essere padrone del proprio destino); ma in realtà il suo errare è diretto unicamente dalle pulsioni sessuali, incarnate dal fallo che egli personifica con tono osceno e dissacrante tramite il soprannome di «Grande Proletario». Dapprima, dunque, dal Lazio, dove è appena uscito di galera, egli si reca a Firenze, sulle tracce di una sua vecchia fiamma; ma è costretto a deviare le proprie pulsioni su altre due ragazze, con alterne fortune, e viene coinvolto incidentalmente nei traffici della lotta armata. Svincolatosi da questa prima cellula terroristica, riesce a raggiungere Milano, ma si ripete lo stesso identico copione: ancora una volta, il soddisfacimento degli istinti sessuali si intreccia al coinvolgimento nel terrorismo, ed è allora che Cris si ritrova a fare da carceriere a un giovane ostaggio per conto di un gruppuscolo di brigatisti. Il protagonista risale dunque l'Italia in cerca di vecchi e nuovi amori, ma il suo errare non lo condurrà se non al suicidio: in questo senso, la *quête* parodica si configura come una vera e propria catabasi. Qui agisce un meccanismo di abbassamento che è quello peculiare della parodia, la quale degrada comicamente un ipotesto di riferimento (che nel nostro caso è già una deformazione parodica quale il romanzo di Cervantes). Seguiamo, in questa definizione, la strada tracciata da Gérard Genette, che, all'interno di un rapporto di ipertestualità descritto come «ogni relazione che unisca un testo B (che chiamerò *ipertesto*) a un testo anteriore (che chiamerò, naturalmente, *ipotesto*), sul quale esso si innesta in una maniera che non è quella del commento»,²¹ definiva la parodia come «lo sviamento semantico di un testo realizzato attraverso una trasformazione minimale»²² (come quella, ridotta a un cambio di sfera semantica dalla poesia patriottica all'osceno corporeo, dell'appellativo «Grande Proletario»).

Un riflesso più concretamente spaziale del movimento di degradazione si trova invece nella situazione tipicamente carnevalesca (e già presente in Balestrini), delle “busse”: «l'orientamento verso il basso è proprio delle baruffe, delle lotte e delle botte»,²³ scrive Bachtin. Vediamo dunque che anche questa componente non manca nel romanzo, precisamente nell'episodio in cui Cris picchia un prete che è venuto a cercarlo nel suo primo rifugio di Milano per redimerlo (la qual cosa, dal momento che non si capisce come abbia fatto il curato a trovarlo, fa nascere i sospetti dei brigatisti sul fatto che sia stato individuato dalla polizia). «Comincio a picchiarlo e a sbatterlo contro il muro», racconta il protagonista, «gli branco il collo che con una mano sola non ce la faccio e mi tocca usarle tutt'e due e lo inchiodo sopra la rete che lui subito distende le braccia in croce come il suo antenato, il Famoso, e scagazza sangue da naso».²⁴ Alla stessa tipologia si può ascrivere anche la lotta, fatta, secondo le prassi della *gag* carnevalesca, di cadute e continui ribaltamenti di fronte, contro Ludovico,

²¹ GÉRARD GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, p.8.

²² *Ivi*, p.30.

²³ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p.407.

²⁴ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p.36.

il capo della cellula terroristica che ha organizzato il rapimento e che accusa Cris di essersi fatto individuare dalla polizia: «Ludovigo il figo cade, si alza e io d'impulso senza preavviso ci tiro un altro cazzotto [...] ricade e adesso ce l'ho lì praticamente sui piedi che al momento son liberi, allora ci picchio nei coglioni un calcio», dice Cris; ma poi un altro componente della cellula «mi immobilizza le braccia. Dando modo al Figo che intanto s'è rimesso in piedi di arrivarci fino davanti e di spaccarmi due labbra. Bene mi dico l'hai voluto te, così con il famoso colpo di reni del cavaliere errante scaglio in avanti le gambe e picchio forte di tacchi negli intestini del Figo che questa volta stramazza, cioè va a terra e ci resta».²⁵ Entrambi i passi sono significativi in un'analisi del repertorio carnevalesco del romanzo, in quanto descrivono una vera e propria scena di detronizzazione, durante la quale il re viene ritualmente sbeffeggiato e malmenato: questa lettura è consentita dal fatto che le vittime delle botte sono, rispettivamente, un rappresentante di un'istituzione dominante quale la Chiesa e il leader di una cellula terroristica.

Il riferimento cristologico nell'episodio del prete («le braccia in croce come il suo antenato, il Famoso») fa inoltre emergere l'elemento parodico e allo stesso tempo l'ambivalenza delle botte carnevalesche, che, per Bachtin, «rovesciano, gettano a terra, calpestano. Seppelliscono. Ma nello stesso tempo sono creatrici: gettano i semi e raccolgono i frutti».²⁶ La funzione rigeneratrice di questo riso viene peraltro esplicitata da Cris in diversi passi del testo, nei quali definisce la propria filosofia di vita e la propria aspirazione di «abitare il vento». L'ottica è quella di una concezione ciclica del tempo, propria della cultura popolare, e strettamente legata alla sua condizione immaginaria di cavaliere errante: «il futuro solo pensato è una lastra di vetro che riflette il passato e poi anche del futuro a me non frega gnente, io mi costringo a pensare al presente. Secondo la regola prima e universale del cavaliere errante che tutto è tondo che tutto è gioco e che tutto fortunatamente dura poco».²⁷ Si tratta, però, solo di un'illusione di rinascita, perché il suicidio di Cris e il silenzio del suo autore non fanno che confermare la morte dello spirito carnevalesco decretata da Camporesi. Cercando un'autogiustificazione per il compito di carceriere a cui si presta per guadagnare dei soldi e togliersi definitivamente dall'ambiente della lotta armata, Cris dice, attivando una serie di immagini legate alla rigenerazione ciclica: «a ventott'anni quanti ne ho muoio e rinasco per denaro e questo è sacrificio mi dico, sacrificio grande e disinteressato». Il suo destino è però dominato dall'ambivalenza e dall'assenza di ogni teleologia: «sono preso dentro un gioco senza inizio e senza fine, dentro un gioco che anch'io conosco poco e mi domando se mi ci piace stare, sì. No. Non lo so. Chissà chissà.

²⁵ *Ivi*, p.81.

²⁶ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p.407.

²⁷ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., pp.46-47.

[...] Che mi dico la vita è nana anzi è vana (cambio d'iniziale Cris!). La vita è una gran puttana».²⁸ Un «Nulla eterno che riflette il Tutto»,²⁹ nozione profondamente ambivalente da cui traspare la concezione gioiosa della morte tipicamente rabelaisiana, fa poi da *explicit* a una frase a sciarada alterna composta dal protagonista.

Da queste parole traspare nettamente una visione del mondo in tutto e per tutto carnevalesca, dove ogni cosa è relativizzata in un gioco di avvicendamenti, mutamenti e continui rovesciamenti (un continuo movimento orientato al basso, per l'appunto). L'unico punto di riferimento, per l'erranza di Cris, rimane questo indefinito e confuso «abitare il vento», che non è se non un affrancamento dall'ideologia che non gli ha fruttato nient'altro che la galera. Ma ciò non fa che rivelare la contraddittorietà comica delle azioni del personaggio, che per ottenere «la lira-carburante che gli permette di decollare e di collocarsi [...] nel vento» ripiomba nei meccanismi della militanza armata; e inoltre, come abbiamo detto, al di là di ogni enunciazione lirica, il suo fine è sempre ridotto a un iperbolico istinto sessuale. Così, a poco valgono le sue altisonanti aspirazioni, che egli stesso definisce come puramente estetiche:

Quella di abitare il vento ragazzi è l'ispirazione fondamentale-segreta della mia erranza da esteta e tutto il resto son balle, bischero universale e tutto, l'ombra dell'ombra di un rutto. E caldamente vorrei dire anzi cantare le lodi dell'erranza, adesso. Perché ragazzi l'erranza è una romanza oppure una pietanza, a scelta. [...] È un vivere via, dal tempo o dall'ideologia, a scelta. Così io son diventato errante nel mio dopogalera in fiore il giorno che mi sono detto Cris, ricordati che non c'è niente al mondo di più rotondo del Grande Proletario [...], chiaro? Il giorno che ho capito tutto.³⁰

Si tratta in ogni caso, ancora una volta, di un movimento di degradazione, comico proprio perché il protagonista lo maschera da nobile aspirazione a un'ascesa. E se, come scrive Bachtin, «tutti questi abbassamenti non hanno un carattere relativo né astrattamente morale, ma [...] tendono verso un centro assoluto e positivo, verso il principio della terra e del corpo, che assorbe e dà la vita»,³¹ com'è evidente nella riduzione all'impulso sessuale degli ideali cavallereschi di Cris, un'interpretazione carnevalesca del romanzo di Vassalli non può prescindere da una precisa ricognizione delle immagini legate al corpo nelle sue funzioni più oscene.

Prendiamo ad esempio la figura, potenzialmente tragica, dell'ostaggio: un ragazzo, che si intuisce militante di sinistra anche lui, ma reo di essere figlio di una ricca famiglia della Brianza (di fatto, una

²⁸ *Ivi*, p.41.

²⁹ *Ivi*, p.97.

³⁰ *Ivi*, pp.59-60.

³¹ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p.407.

parodia degli autonomi de *Gli invisibili* Balestrini, come evidente quando Cris, intenerito, domanda se voglia qualcosa e lui «vuole tutto e subito».³² Egli viene tratteggiato a partire da un procedimento di oggettivazione (viene chiamato «il merce», poi «merce avariata della malora»)³³ e la sua personalità viene ridotta a uno spropositato espletamento delle funzioni corporali più basse e oscene, dunque profondamente legate al sistema di immagini della comicità carnevalesca:

il merce [...] attacca coi vomiti, vomita a più non posso con la testa dentro nel secchio, scaracchia e qui le cose si fanno serie [...] poi di colpo attacca a cacare e inzomma prima che c'infilo il secchio si sporca attorno parecchio, o. Forse è la volta che si svuota, piscia dal culo e peta e tira puzze bestiali [...] ci riscappa da cacare e si sprema gli ultimi budelli che sono gialli e puzzolenti più ancora dei precedenti e piange e dice come sono infelice di stare qui [...].³⁴

La caratterizzazione dell'ostaggio è dunque legata a due aspetti delle funzioni più oscene del piano materiale-corporeo: l'identificazione della persona e delle sensazioni del personaggio con queste funzioni («ha sobbugli terribili di panza e abbassamenti del morale-anale, dice “morirò lo so” e si dedica ininterrottamente ai pianti e piscia e sbava e scagazza e inzomma io non mi lamento ma questo non è un ragazzo, è una fogna») e la dimensione smisurata del loro espletamento, sempre iperbolica: «noi qua ci stiamo sguazzando dentro le feci [...], il ragazzo ha una produzione miracolosa e guarda che io non esagero, questo piscia per tre e caga per dieci».³⁵

La riduzione completa dell'ostaggio alla dimensione materiale-corporea è sancita definitivamente dalla sua identificazione tramite un soprannome che rimanda esclusivamente agli escrementi: il ragazzo «tanto per cambiare si chiama Andrea, tutti i ragazzi di diciassette-diciotto anni oggi si chiamano Andrea, ma io lo chiamo Diarrea perché ci ho le mie ragioni e mi son rotto i coglioni. Diarrea C. figlio di noto industriale varesotto»,³⁶ afferma Cris; e poi, con facile cambio di sillaba rispetto alla definizione precedente, lo chiama «il merda».³⁷ L'identificazione giunge al punto che persino la madre del ragazzo, intervistata in televisione, sottolinea solo e unicamente questo aspetto: «dice Andrea soffre di disturbi intestinali e inzomma gli ci vuole una limentazione particolare se no lui attacca a fare pupù e non la finisce più».³⁸ Questo vero e proprio trattamento iperbolico di ogni

³² S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p.62.

³³ *Ivi*, p.51.

³⁴ *Ivi*, pp.50-51.

³⁵ *Ivi*, p.72.

³⁶ *Ivi*, p.55.

³⁷ *Ivi*, p.62.

³⁸ *Ivi*, p.57.

funzione che afferisca al piano materiale-corporeo dà vita a quella che Bachtin definisce «eroicizzazione rabelesiana di tutte le funzioni della vita corporea: del mangiare, del bere, del defecare, del coire»; il processo di «iperbolicizzazione» di tali atti «li priva della loro banalità, del loro colorito usuale e naturalistico».³⁹

Anche il filologo tedesco Erich Auerbach, nel capitolo di *Mimesis* intitolato *Il mondo nella bocca di Pantagruale*, riconosceva questa «eroicizzazione» delle funzioni corporali nell'opera dello scrittore francese, osservando come la «visione creaturale dell'uomo» tipica del Medioevo venisse in questo caso ribaltata di segno: non più *memento mori* ma vitalità esasperata. In Rabelais, dunque, una simile concezione della corporeità «non ha più, come nel realismo della fine del Medioevo, un tono fondamentale di lamento sulla caducità del corpo e di tutto ciò che è terreno; il realismo creaturale ha in Rabelais un significato nuovo, nettamente opposto a quello medievale, quello di trionfo vitalistico-dinamico dell'essere corporeo e delle sue funzioni».⁴⁰ Nel romanzo di Vassalli è invece la carica mortifera delle ideologie che viene presa di mira dalla demistificazione; e precisamente nel trattamento iperbolico delle immagini materiali e corporee risiede l'afflato vitalistico con cui il giovane Cris, nell'affermazione esasperata della propria corporeità, riflessa nel continuo dialogo col fallo e nella sessualità spropositata, tenta invano di sottrarsi. La dimensione concreta del corpo fa così da contrappunto all'astrattezza dell'ideologia.

Ma, tra le funzioni corporee più tradizionalmente bandite dalla scena, è l'elemento sessuale che risulta significativamente preponderante nel romanzo di Vassalli: il fallo del protagonista (che, come abbiamo detto, incarna l'unico reale motore delle sue erranze, ossia le pulsioni spropositate) viene addirittura personificato, diventando un vero e proprio personaggio della storia con cui Cris intrattiene dibattiti e discussioni. Il fallo è d'altronde un elemento corporeo tipico del carnevalesco: in particolare, secondo Bachtin, tra le immagini di cui si nutre il realismo grottesco, «l'accento è messo su quelle parti del corpo in cui esso è aperto al mondo esterno, in cui cioè il mondo penetra nel corpo o ne sporge, oppure in cui il corpo sporge sul mondo, quindi sugli orifizi, sulle protuberanze, su tutte le ramificazioni ed escrescenze»,⁴¹ secondo quel principio di comunicazione cosmica di un corpo che è sempre collettivo, di cui abbiamo parlato riguardo a *L'arrivo della lozione*. «Il ruolo più importante nel corpo grottesco», sottolinea infatti il critico russo, «è affidato a quelle sue parti e luoghi dove esso

³⁹ M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, cit., p.340.

⁴⁰ ERICH AUERBACH, *Il mondo nella bocca di Pantagruale*, in ID., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, vol.II, Torino, Einaudi, 1972, pp.3- 27, p.18.

⁴¹ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p.32.

va oltre se stesso, esce dai limiti prestabiliti, comincia la costruzione di un nuovo (secondo) corpo: il ventre e il fallo».⁴²

La personificazione dell'organo sessuale di Cris giunge al punto che il Grande Proletario sarà l'ultimo amico a tradirlo; e viene il sospetto che proprio questo tradimento renda definitiva e inappellabile la decisione di suicidarsi. Davanti alla sopravvenuta impotenza che frustra il suo incolmabile desiderio sessuale, Cris rivolge al Grande Proletario i tipici insulti delle femministe ai militanti rei di malcelato atteggiamento patriarcale («sei un piccolo borghese isterico che appena vede la controparte si mette a dare le scandescenze e le smanie, “sun chi mi” e “fo tutt mi”. Narcisista! Pirla!»),⁴³ pur riconoscendo che «in fondo è stato il solo compagno e l'unico amico che ho avuto su questa terra» e che «un compagno che ha sbagliato resta pur sempre un compagno»⁴⁴ (con riferimento parodico alla definizione delle Brigate Rosse come “compagni che sbagliano” che circolava negli ambienti del PCI nella prima fase delle azioni brigatiste, prima del 1977 e del caso Moro). Anzi, la morte, in qualche modo, è paradossalmente l'estremo tentativo di resuscitare la propria virilità: «sono arrivato al capolinea dell'abitare il vento e [...] stasera m'impicco. Senza drammi né rimpianti né disperazione. [...] Con il Grande Proletario reintegrato all'istante nel grado e nello splendore che gli compete. L'impiccagione ci vuole. Per ridargli corpo e baldanza e un bell'orgasmo alla fine. Un orgasmo giusto e di gusto».⁴⁵ Dal che traspare la profonda ambivalenza della morte del protagonista del romanzo, che evoca la già citata immagine di Gargantua che non sa se piangere per la morte della moglie sopraggiunta durante il parto o ridere per la nascita del figlio. Così, in realtà, il suicidio di Cris non è altro che l'unico modo che gli è rimasto possibile per «abitare il vento».

Nel proliferare di immagini sessuali all'interno della verbigerazione del protagonista, troviamo anche il principio retorico di elencazione accumulatoria che è peculiare di alcune scene del *Gargantua* (tra tutte quella citata del “tema del nettaculo”), e, più in generale, della letteratura coeva: «gli elenchi interminabili di nomi, denominazioni o l'ammassarsi di verbi, epiteti, che occupavano a volte più pagine, erano comuni nella letteratura del XV e XVI secolo. In Rabelais ne troviamo una quantità straordinaria»,⁴⁶ spesso con l'intento di riprodurre la declamazione altisonante tipica degli araldi e dei venditori nella piazza del mercato, nota Bachtin. Nel viaggio verso Milano, Cris si ferma a Firenze per incontrare una sua vecchia partner, soprannominata Tatti, e davanti ai militanti sospettosi che gli

⁴² *Ivi*, p.347.

⁴³ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p.97

⁴⁴ *Ivi*, p.98.

⁴⁵ *Ivi*, pp.100-101.

⁴⁶ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p.193.

chiedono perché mai cerchi la ragazza (anche lei fa parte dell'organizzazione brigatista), egli elenca in questo modo tutti i loro trascorsi sessuali:

Io con la Tatti in questo crepuscolo dell'occidente e in questo sfacelo degli imperialismi ci ho fatto
le scopate irrefrenabili irreparabili pantagrueliche storiche
ardimentose pirotecniche rigurgitanti ringhiose austere
irrazionali incrociate organiche convergenti ma anche egemoniche e un tantino totalitarie in somma
le ho dato la scopata come oggetto e come soggetto aurorale la scopata in forma cioè la forma-scopata
irreversibile e anche un po' sepolcrale di movimento e di lotta
le ho dato la scopata trasversale e universale [...]
le ho dato la vera e autentica scopata di massa sia sul piano tattico che su quello strategico e poi le
ho dato anche [...] la scopata olimpionica e quella indiavolata, la scopata delicata e quella approfondita,
la scopata prioritaria e quella organizzata, tanto per dirne qualcuna, a.⁴⁷

Un medesimo procedimento elencatorio è utilizzato da Cris per tentare, con scarsi risultati, l'approccio di una terrorista renitente che frequenta la casa dove è tenuto in ostaggio il giovane Andrea: «elenco tutte le zenzazioni da lei a me involontariamente arrecate, partendo da quelle caldo-umide per arrivare a quelle bagnate e naturalmente non trascuro una descrizione accurata dell'effetto zampillo che di tutti forse è il più bello».⁴⁸

Come si può notare, al di là della proliferazione incontrollata delle immagini sessuali, l'intero passo è retto da una accumulazione di disomogenee terminologie specifiche riconducibili al gergo politico e per ciò estranee al piano materiale corporeo, le quali vengono però abbassate ad aggettivi afferenti alla sfera semantica del sesso: dai riferimenti all'opera di Spengler («crepuscolo dell'occidente»), al vocabolario gramsciano («organiche convergenti ma anche egemoniche»), senza dimenticare l'esplicita citazione rabelaisiana («pantagrueliche») che dà la dimensione del trattamento iperbolico della materia. Qui dunque si uniscono l'esagerazione propria dell'elencazione e quel procedimento di straniamento già individuato nel «tema del nettaculo», che in questo caso agisce non più sugli oggetti disparati, ma proprio sulle parole che compongono il linguaggio politico che Vassalli intende demistificare. A questi termini, come agli oggetti in Rabelais, si dà «un uso o una destinazione che non gli è propria, e che gli è persino estranea (per distrazione, per malinteso, per l'andamento dell'intrigo), ma che suscita il riso», per cui essi «si trovano ad essere rinnovati in una nuova esistenza».⁴⁹

⁴⁷ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., pp.28-29.

⁴⁸ *Ivi*, p.75.

⁴⁹ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p.411.

Ancora una volta, dunque, bisogna porre l'accento sulla dimensione transizionale: il «grande inventario del mondo» rabelaisiano si fa, per Bachtin, «alla fine di un'epoca vecchia e all'inizio di un'epoca nuova della storia mondiale. Come in ogni inventario annuale bisogna riesaminare ogni oggetto singolarmente, soppesarlo e misurarlo, determinarne il grado d'usura, trovare i difetti e i deterioramenti; [...] eliminare molte funzioni vuote e illusorie». In questo «inventario di Capodanno [...] soprattutto gioioso», secondo l'interpretazione del critico russo, «tutte le cose sono riplasmate e rivalutate sul piano del riso, che ha vinto la paura e tutta la serietà che si è accumulata. Da qui il bisogno del “basso” materiale e corporeo, gioioso, che nello stesso tempo materializza e alleggerisce. Esso libera le cose dalla serietà menzognera, dalle sublimazioni e dalle illusioni suscitate dalla paura».⁵⁰ Alla luce di questa definizione, l'intenzione demistificante dell'autore nei confronti di un linguaggio politico oscuro e iniziatico, volto a suscitare incomprensione e paura piuttosto che a stabilire una vera comunicazione di massa, risulta evidente.

All'interno di tale proliferazione delle immagini legate al sesso, ai fini della nostra analisi del testo resta però molto interessante la condizione di coprotagonista dell'organo genitale, e nello specifico l'epiteto con cui il fallo viene personificato. Accade infatti che, nelle prime pagine del romanzo, Cris, caricando in macchina due giovani turiste tedesche, «autostoppiste-due di razza femmina entrambe» (con probabile confusione ludica tra “autostop” e “utopia”), descrive così la sua eccitazione alla vista del «gioco di coscia» delle ragazze: «op là: il Grande Proletario si è mosso. D'istinto nel buio della brachetta. Come l'ago magnetico della bussola, verso l'oriente che è rosso».⁵¹ Ci si può innanzitutto soffermare sul termine «brachetta»: l'indumento designato con questa parola ha un significato particolare nel *Gargantua* di Rabelais, in cui è spesso associato al fallo e a cui vengono conferite virtù taumaturgiche. Un termine leggermente differente da quello utilizzato in *Abitare il vento*, «braghetta», si trova in numerose ricorrenze sin dalla traduzione di Gildo Passini del 1925 – in cui però, in singolare occorrenza, viene utilizzato anche «brachette»⁵² (termine che si ritrova anche nel romanzo di Vassalli)⁵³ – e, significativamente, in quella di Mario Bonfantini per l'edizione Einaudi del 1973, che lo stesso Vassalli potrebbe aver letto. Basti qui citare il passo che descrive la vestizione del piccolo Gargantua:

⁵⁰ Ivi, p.413.

⁵¹ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p.10.

⁵² FRANÇOIS RABELAIS, *Gargantua e Pantagruelle*, Roma, Newton Compton, 2012, p.265. Debbo la segnalazione di questa coincidenza tra il testo di Vassalli e quello di Rabelais al prof. Rodolfo Zucco, che desidero ringraziare.

⁵³ Cfr. S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p.82.

per la *braghetta* presero sedici canne e un quarto di quello stesso panno. E la sua forma fu come quella degli archi di sostegno: assai graziosamente fermata con due belle fibbie d'oro, chiuse con due ganci di smalto, in ciascuno dei quali era incassato un grosso smeraldo della grandezza d'una melarancia. Perché [...] questa pietra ha virtù erettiva e confortativa del membro naturale.

L'apertura della *braghetta* era della lunghezza d'una canna [...].⁵⁴

In un altro passo dell'opera rabelaisiana, Panurge spiega come la *braghetta* sia il pezzo principale delle armature militari, poiché protegge gli organi sessuali: «perduta la testa, si perde soltanto la persona; ma perduti i coglioni, perirebbe tutto il genere umano». I testicoli sono infatti «le pietre mediante le quali Deucalione e Pirra ricostituirono il genere umano, abolito da quel poetico diluvio»,⁵⁵ secondo «il principio corporeo riproduttore, visto come la migliore pietra da costruzione». ⁵⁶ E, del resto, qualcosa di molto simile dice anche Cris, seppur sempre in rapporto parodico con il discorso della Rivoluzione: «i coglioni che sono la struttura portante del mio proletariato organizzato, in marcia». ⁵⁷

Ma risulta molto interessante soprattutto il richiamo al «Grande Proletario». Da questo punto in avanti, infatti, nel libro il protagonista si riferirà sempre al proprio organo sessuale con tale espressione formulare. Si tratta evidentemente di una citazione dal celebre discorso di Pascoli del 1911 (intitolato *La grande proletaria si è mossa* e volto ad appoggiare il colonialismo italiano in Libia), con cui il protagonista – che rivendica in continuazione «Ho fatto il liceo classico prima del sessantotto, io!», e spesso cita a sproposito anche Salvatore Quasimodo e i lirici greci – vuole dare sfoggio di erudizione; allo stesso modo in cui Vassalli fare il verso a una cultura letteraria borghese nutrita dalle frasi fatte della letteratura studiata a scuola. Ma la formula assegnata al fallo tende soprattutto a ridicolizzare le parole chiave della cultura rivoluzionaria dell'epoca, come emerge dal riferimento all'«oriente che è rosso», e al manifesto comunista di Marx e Engels: «il Grande Proletario, quello ormai non lo tiene più nessuno. In piedi, spinge contro le pareti elastiche della prigione e cerca di spezzare le sue catene». ⁵⁸ Questa intenzione degradante si fa palese nel momento in cui anche l'analisi di classe propria del marxismo viene tradotta in termini puramente corporei. Poche pagine dopo, davanti al «disgustoso [...] spettacolo dei pancemolli romani di ministero in trasferta nel ristorante bono, sul mare», Cris commenta infatti così: «questa è la caratteristica prima del panciamolla di città e di paese, che essendo assolutamente sprovvisto di Grande Proletario lui ha

⁵⁴ F. RABELAIS, *Gargantua e Pantagruelle*, Torino, Einaudi, 1973, p.30 [corsivi miei].

⁵⁵ *Ivi*, p.344.

⁵⁶ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p.343.

⁵⁷ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p.23.

⁵⁸ *Ivi*, p.11.

il piccolo borghese». ⁵⁹ Una medesima terminologia, con inserti di slogan dell'epoca dell'autore, viene utilizzata per le *défaillances* del suo fallo: «per l'avventura cioè per la ventura degli erranti [...] la scopata va garantita gagliarda, lotta dura senza paura, hai capito? Caro il mio Proletario del cazzo. [...] Così insulto il Proletario e lo chiamo piccolo borghese, cattivo arnese, lumaga, e quello è lì mortificato dentro la braga, in castigo». ⁶⁰ In questo modo, le parole d'ordine della cultura antagonista che ha diretto le mosse di un'intera generazione (e dei protagonisti dell'epica balestriniana) vengono abbassate alla sfera semantica del corporeo, in un procedimento tipico del carnevalesco. «L'abbassamento», infatti, secondo Bachtin, «è il principio artistico anche del realismo grottesco: tutte le cose sacre e alte sono reinterpretate sul piano del “basso” materiale e corporeo, o messe in correlazione e mescolate alle immagini di questo “basso”». ⁶¹

Così, anche la faccenda seria del rapimento è trattata in maniera comica dal protagonista, ed è netto il contrasto con Alessandro e Ludovico (Lessandro e Ludovigo nelle parole della voce narrante), gli altri carcerieri dell'organizzazione terroristica. Seri e “aghelasti”, alla loro seriosità tombale, provocata dal sospetto che il prete sia un agente che lo ha scoperto, Cris risponde con il repertorio dissacrante della comicità corporea carnevalesca: «a me del prete non me ne importa una sega così a un certo punto tiro una puzza, un boato e il Lessandro stavolta se ne risente, dice “Cris piantala di fare il deficiente e mettiti bene in testa che questo non è uno scherzo, ci andiamo tutti di mezzo”, allora gli faccio un rutto e se ne va, era ora». ⁶² Alla pesantezza delle questioni serie legate all'ideologia e alla lotta armata, Cris risponde con la leggerezza della comicità del Carnevale, demistificante e allergica a ogni dogma. Eppure, la sua morte causata dal fatto di non aver preso abbastanza seriamente la questione del prete, ci racconta il suo essere fuori contesto, in quegli anni: ci racconta la morte di ogni atteggiamento carnevalesco. In ogni caso, alle radici di questa postura peculiare della cultura popolare sovversiva, rivolta ora contro un complesso discorsivo che voleva portare al potere proprio il popolo, vi deve però essere un paradosso: la parola antagonista si è fatta inaspettatamente parola egemonica; non è più un'arma per combattere, ma deve anzi essere combattuta.

Un linguaggio delle “idee senza parole”

⁵⁹ *Ivi*, p.12.

⁶⁰ *Ivi*, p.87.

⁶¹ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p.407.

⁶² S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p.61.

Al centro del vortice verbale dispiegatosi nel soliloquio di Cris si avverte dunque una netta necessità di demistificare questo genere di espressioni formulari, rigidamente stereotipate e mandate a memoria: si tratta di procedimenti linguistici che l'autore concepisce connaturati a quell'ideologia cui il suo protagonista tenta di sottrarsi. Questa nozione astratta di "ideologia", leggendo *Abitare il vento* insieme a *L'arrivo della lozione*, non consente grosse distinzioni tra destra e sinistra; ma per ciò stesso identifica una cultura verbale fatta di parole chiave mitologiche, citazioni basate sul principio di *auctoritas* e frasi fatte: una cultura di destra *tout court*, dunque, secondo il dettato jesiano, che ingloba in sé anche i miti tecnicizzati della sinistra. Questo trattamento abbassante della dogmatica marxista e della retorica gruppettara in genere, dunque, in Vassalli è strettamente legato alla percezione di un'aura di sacralità immutabile che circonda il regime discorsivo della Rivoluzione; una percezione che l'autore ha trasposto nel ben più recente romanzo *Le due chiese* (2010, corrispondenti al "mito del socialismo" e al "mito della democrazia" contrapposti secondo l'autore) e ha in seguito esplicitato, ad esempio, nella conversazione con Giovanni Tesio:

il socialismo, che poi ha visto la sua formulazione dottrinarica nelle opere di Karl Marx e ha generato nel mondo i vari comunismi, si basa sulla religione del lavoro [...] aveva il suo popolo eletto nella classe operaia (il "proletariato" di Marx); celebrava i suoi riti nella festa del lavoro, negli scioperi e nelle occupazioni delle fabbriche; aveva i suoi sacerdoti nei sindacalisti e nei funzionari di partito; aveva la sua parusia in un atto di trasformazione violenta: la rivoluzione, che attraverso la dittatura del proletariato sulle altre classi sociali doveva portare alla società perfetta.⁶³

Il parallelismo tra una setta religiosa e l'organizzazione che compie il rapimento di Andrea si concretizza in una delle sequenze oniriche che affollano il monologo del protagonista: «mi trovo dentro un ambiente vastissimo, cioè una specie di chiesa», racconta, «con tanta gente incappucciata che prega però non ci sono altari, c'è solamente una tenda in mezzo a quattro candele e io subito riconosco la tenda del Diarrea, occàzzo!»;⁶⁴ scena che restituisce concretamente, seppure in forma grottesca, la dimensione oscura e iniziatica, ai limiti della massoneria, del linguaggio gruppettaro, rilevata da Eco, Violi e Cortelazzo nelle rispettive analisi dei volantini. Ma nel romanzo troviamo anche l'immagine esatta delle due chiese, in un altro degli incubi che tormentano Cris mano a mano che egli si avvicina al suo fatale destino: mentre dorme, stordito dal vino che gli ha versato il presunto amico Bruno prima di scappare coi soldi destinati alla sua fuga, egli sogna «un muro lunghissimo tipo muraglia cinese con un unico passaggio in mezzo a due chiese, e tra le due chiese vedo uno

⁶³ S. VASSALLI, G. TESIO, *Un nulla pieno di storie*, cit., p.68.

⁶⁴ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p.93.

striscione rosso con scritto TRIBUNALE DEL POPOLO, allora mi dico è un incubo».⁶⁵ In tale sequenza onirica viene rappresentato materialmente il muro di Berlino che separa le due chiese, socialismo reale e democrazie occidentali; e in mezzo a esse la struttura contraddittoria del “tribunale del popolo” propria delle organizzazioni terroristiche di estrema sinistra: nelle intenzioni dei brigatisti, l’inversione carnevalesca di un’arma del potere rivolta contro il potere stesso, nell’opinione di Vassalli, il semplice strutturarsi dell’antagonismo come nuova forma gerarchica e coercitiva della struttura sociale, nata da quell’assimilazione – e non distruzione – dei simboli del potere da parte dei rivoltosi paventata da Jesi in *Spartakus*.

Essere sottoposti al giudizio del “tribunale del popolo” è difatti l’incubo più ricorrente di un cavaliere che aspira alla fluidità del vento e dell’erranza come Cris («“per abitare il vento devi buttare giù il muro”»⁶⁶ gli viene detto nel sogno), che si immagina condannato dai vecchi compagni di lotta per questi desideri antidogmatici. Significativamente, in un’altra sequenza onirica, l’immagine del tribunale viene a sovrapporsi a un’altra struttura di potere contestata dal Sessantotto, la scuola: «inzomma questa è veramente la presidenza del liceo classico di Monza e c’è il Cane, solo che dietro di lui invece della bandiera vedo uno striscione rosso del TRIBUNALE DEL POPOLO».⁶⁷ Notiamo che in questa scena è in atto non solo un generale camuffamento parodico delle occupazioni sessantottine delle scuole, con il preside, figura autoritaria per eccellenza, che viene a coincidere paradossalmente con il presidente del “tribunale del popolo”; ma, in particolare, in queste poche righe si sviluppa anche una precisa parodia della scena dell’occupazione ne *Gli invisibili*, com’è facile riscontrare dal nome del preside, «Cane», che riecheggia ironicamente il «Mastino» del romanzo di Balestrini. La scarica comica, del resto, secondo la teoria di Bachtin, è provocata proprio dal procedimento di abbassamento, ed è tanto più efficace quanto più sta “in alto”, in posizione di potere, l’oggetto della parodia, elevato sino all’ambito del sacro: «la soddisfazione deriva dall’abbassamento di tutto ciò che è alto, che finisce fatalmente per stancare. [...] Più la dominazione di ciò che è alto è stata forte e lunga, più la sua destituzione e il suo abbassamento danno soddisfazione», sostiene il critico russo; «da qui l’enorme successo delle parodie e dei travestimenti quando sono d’attualità, cioè quando il sublime è già riuscito a stancare i lettori»⁶⁸ nel caso di una parodia meramente letteraria, o gli uditori di un vuoto discorso politico nella prospettiva di Vassalli.

Proprio nel segno della vacuità si svolge l’abbassamento parodico di *Abitare il vento*: il fine di questo utilizzo delle parole-chiave del discorso antagonista per designare organi sessuali o, in ogni

⁶⁵ *Ivi*, p.99.

⁶⁶ *Ivi*, p.100.

⁶⁷ *Ivi*, p.68.

⁶⁸ M. BACHTIN, *L’opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p.334.

caso, referenti materiali o corporei (che in tale accostamento finiscono per svalutare le parole e le locuzioni ricorrenti nel linguaggio rivoluzionario privandole del loro senso politico), è volto in primo luogo a smascherare il vuoto di significato che si cela dietro a siffatte espressioni. Un'operazione di questo tipo si inquadra perfettamente nella ricerca letteraria dell'autore, ed è precisamente un'eredità della riflessione sul linguaggio maturata evidentemente ai tempi della Neoavanguardia: se Balestrini lavora sul linguaggio dei media che sono espressione della conservazione come i periodici e i telegiornali, lo scrittore novarese vi include anche un linguaggio rivoluzionario sclerotizzato e stereotipato, e dunque costituitosi come nuovo discorso egemone. Come ha infatti precisato Cristina Nesi, dal contatto con il Gruppo 63 Vassalli «conserva in eredità» non solo «una forte carica provocatoria di carattere etico-sociale, evidente nella drammatizzazione dei rapporti fra personaggio e collettività» (nodo cruciale di una letteratura politica, come abbiamo visto), ma anche «l'interesse per i processi di omologazione del linguaggio, che traspaiono dalla parodia delle banalità linguistiche e dalla decantazione del lessico massificato»;⁶⁹ un interesse accentrato, sin da *L'arrivo della lozione*, «sullo scialo delle parole vuote, nate “deliberatamente, per ingannare”». In particolare, l'autore in questi anni riflette su «quanto il gergo politico [...] rechi “in sé il massimo qualitativo di violenza simbolica e quindi di silenzio civile”», e assume perciò il ruolo «di un artigiano, di un “operaio specializzato della lingua”, che deve conoscere lo spessore semantico di ogni termine, spesso svuotato o amplificato dai media». È evidente qui il contatto con la “manutenzione del linguaggio” di Balestrini attuata mediante lo straniamento, divergente solo nell'inclusione del linguaggio rivoluzionario, su cui lo scrittore milanese edifica la propria mitopoiesi, tra i codici che devono essere decostruiti. Dunque, Vassalli,

per esorcizzare la violenza simbolica, esercitata sul linguaggio e attraverso di esso, riflette sulle parole che attingono ad immagini mitiche deformi e nelle quali possono, come è avvenuto nel nazismo, venir proiettate certe ideologie (Karl Kerényi le avrebbe definite “miti tecnicizzati”) oppure su quelle che un tempo erano piene e che la comunicazione politica ha svuotato (come “democrazia” o “antifascismo”) e per le quali si dovrebbe parlare di un “massimo quantitativo” di violenza simbolica e quindi di silenzio civile.⁷⁰

Anche per questo riferimento al concetto di “mito tecnicizzato” di Kérenyi, è difficile non pensare al «linguaggio delle *idee senza parole*» su cui rifletteva Furio Jesi nel saggio pubblicato proprio

⁶⁹ C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., pp.15-16.

⁷⁰ *Ivi*, pp.44-45.

l'anno prima di *Abitare il vento*. Si tratta di un linguaggio che, nella definizione dello studioso torinese,

presume di poter dire veramente, dunque dire e al tempo stesso celare nella sfera segreta del simbolo, facendo a meno delle parole, o meglio trascurando di preoccuparsi troppo di simboli modesti come le parole che non siano parole d'ordine. Da qui la disinvoltura nell'uso di stereotipi, frasi fatte, locuzioni ricorrenti; non si tratta soltanto di povertà culturale, di vocabolario oggettivamente limitato per ragioni di ignoranza: il linguaggio usato è, innanzitutto, di *idee senza parole* e può accontentarsi di pochi vocaboli o sintagmi: ciò che conta è la circolazione chiusa del "segreto" – miti e riti – che il parlante ha in comune con gli ascoltatori, che tutti i partecipanti all'assemblea o al collettivo hanno in comune.

Abbiamo già visto come questo additare a una dimensione celata e inattingibile, costituita da nient'altro che un vuoto, sia la cifra della teoria del mito della destra storica: così, Jesi si propone di indagare come «la parola "ideologia"», fondamentale nel testo di Vassalli, «coincida con il meccanismo linguistico delle idee senza parole, dunque si riferisca a meccanismi enigmatici ed elusivi come quelli della "macchina mitologica"». ⁷¹

Questa riduzione delle parole a feticcio è la condizione minima per l'effetto comico parodico ottenuto nel testo: come afferma Genette, «con calembour [...] o senza, la deformazione parodica prende volentieri di mira [...] titoli o clichés caratteristici e facilmente riconoscibili, la cui ossatura si presta a venir riutilizzata quasi all'infinito». ⁷² Da una parte, quindi, Vassalli sfrutta la condizione stereotipica a cui si sono ridotte determinate espressioni politiche nel corso della verbigerazione proliferante del lungo Sessantotto; dall'altra, egli compie un abbassamento di questi puri tic linguistici alla dimensione materiale e corporea, che ne rende ancora più evidente la condizione di feticcio, e grazie al quale ne denuncia lo svuotamento di significato, ottenendo allo stesso tempo un effetto comico. Questo abbassamento non si verifica solo accostando il linguaggio politico a referenti corporei osceni, ma anche confondendolo, nei torrenti verbali di Cris, con altri registri e *corpora* terminologici o citazionisti, i quali danno un'impressione di "lusso culturale"; viene così a comporsi un cumulo di quella "roba di valore" che abbiamo già incontrato nella teoria di Jesi. In particolare, la continua rivendicazione del liceo classico da parte del protagonista si accompagna a uno sfoggio di erudizione spicciola, che mescola politica, letteratura studiata a scuola – il Grande Proletario è una perfetta unione sincretica dei due campi semantici – e cultura generale da «Settimana Enigmistica», evidente nelle accumulazioni degli aggettivi accostati all'atto sessuale e nelle digressioni del testo

⁷¹ F. JESI, *Cultura di destra*, cit., pp.27-28.

⁷² G. GENETTE, *Palinsesti*, cit., p.42.

dove viene riportata *ex abrupto* la soluzione di un cruciverba: «Un popolare presentatore: Baudò! Une e greca: epsilon! (ho fatto il liceo classico prima del sessantotto, io). Si legge ma non si dice: acca! Figlio di lot: Moab! Simbolo del silicio: si!»,⁷³ per citarne una.

Tra i tic linguistici di Cris, vi è una vera e propria ossessione per l'opera di Salvatore Quasimodo, come poeta e come traduttore dei lirici greci da antologia scolastica («lirici greci nell'immortale risuono del verso quasimodiano», espressione ricorrente, potrebbe essere in effetti la quarta di copertina di un florilegio a uso didattico). Anche questa ricorrenza si traduce spesso in abbassamento svalutante, che evidenzia la riduzione stereotipica del linguaggio nei media: «il corriere della subito-sera»⁷⁴ è la deformazione del titolo di un quotidiano ricorrente nel romanzo. Vi è di continuo un inserimento a sproposito di simili segmenti fraseologici nel soliloquio della voce narrante, per cui le citazioni poetiche (o quelle percepite come tali dalla coscienza del parlante) vengono a mischiarsi con la narrazione o tra di loro. Parlando della frequentazione dei funerali da parte della madre, in uno dei rari sprazzi in cui racconta della sua vita precedente, il protagonista dice: «le piacevano [...] i cimiteri con la putrefazione del bischero universale, in corso, e l'urne e l'ombre dei cipressi e tutti gli annessi e connessi nell'immortale risuono»;⁷⁵ Foscolo, il cui ricordo come riflesso linguistico è attivato dall'ambientazione cimiteriale, si mescola a Quasimodo senza soluzione di continuità. Così, a questa cultura spicciola e in qualche modo identitaria (poiché, al pari del gergo politico specializzato, restringe il campo di chi può accedere al discorso), vorrebbe aggrapparsi il cavaliere errante prima di uccidersi, anche se recita malamente a memoria gli stereotipi citazionisti confondendoli tra loro: «vorrei soltanto avere tra mani i miei lirici greci nell'immortale risuono del verso quasimodiano», confessa, «vorrei avere qui il cèrilo che a memoria non mi ricordo ma all'incirca è così, lui passa sul fiore dell'onda assieme alle alcioni, uccello di primavera colore delle conchiglie, ed è subito sera da recitare come una preghiera»;⁷⁶ dove troviamo una commistione comica della poesia di Quasimodo con il componimento del lirico greco Alcmane da lui tradotto. L'effetto comico è dunque ottenuto non solo mediante l'abbassamento, ma anche con la deformazione causata dalle *défaillances* della memoria di Cris, che rendono goffe e grottesche le sue citazioni. Neanche il gergo politico scampa a questo procedimento parodico, come quando egli si equivoca nel citare il motto fascista «è l'aratro che traccia il solco ma è la spada che lo difende»: «ha tirato dritto per la sua spada, di solco, come diceva il Bifolco («è la spada che traccia la strada ma è il solco che

⁷³ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p.76.

⁷⁴ *Ivi*, p.90.

⁷⁵ *Ivi*, p.38.

⁷⁶ *Ivi*, p.103.

la guida)».⁷⁷ Questa goffaggine è del resto la spia più evidente del vuoto che si cela dietro una cultura fatta di frasi fatte e stereotipiche mandate a memoria come a scuola.

Altra caratteristica fondamentale di questo linguaggio delle idee senza parole è di essere composto da slogan e frasi fatte, le quali non pretendono di essere comprese, o meglio, respingono ogni comprensione profonda del loro vero significato, alludendo a una dimensione inattingibile per cui hanno efficacia fascinatória dovuta alla loro stessa qualità di feticcio, cioè per il loro essere prodotti di una macchina mitologica. Per dimostrare come dietro un linguaggio che sembra pianamente comprensibile si possa celare, in realtà, un'inaccessibilità costruita ad arte, Jesi analizzava il complesso di immagini e di segmenti fraseologici utilizzati dalla scrittrice di romanzi rosa Liala (1897-1995): la necessaria comprensibilità della lingua dei romanzi d'appendice, soggetti a requisiti di facile commerciabilità, nasconde l'utilizzo di espressioni-feticcio, le quali affascinano tanto più quanto respingono ogni necessità di essere comprese. Se i lettori di Liala, nelle lettere all'autrice, tendono a riprodurre il medesimo vocabolario utilizzato nei romanzi, non è perché questo sia facilmente accessibile; al contrario, proprio la sua inaccessibilità lo circonda di un lusso spirituale che lo feticizza: in questo risiede il potere fascinatório, quasi magico, di un tale linguaggio. «Il lettore adotta vocabolario e stile dello scrittore prediletto poiché vi trova qualcosa che non possedeva ancora, che in fondo non capisce e che crede di capire», dice il mitologo torinese, «proprio perché quel qualcosa di non comprensibile è, in quanto tale, efficace: agisce, serve, suscita infallibilmente stimoli sentimentali, “crea un'atmosfera”, soddisfa, cioè elimina difficoltà».

Nel momento in cui Vassalli mescola, nei vortici di tic linguistici delle sue voci narranti, espressioni che esse non capiscono veramente e che possiedono per ciò stesso tale facoltà ipnotica, egli sta dunque criticando, in forma narrativa, questo medesimo procedimento che dà vita a un linguaggio delle idee senza parole: poco importa che ad assumere tale qualità sia il gergo politico, la lingua poetica, i riferimenti patriottici (tutti e tre compresenti nell'espressione «Grande Proletario»), l'erudizione scolastica, i titoli dei giornali o la stessa lingua lussuosa da romanzo rosa (ricordiamo i «romanzi d'amore salani» citati ne *L'arrivo della lozione*). Ciò che accomuna questi codici differenti è proprio un meccanismo di sclerotizzazione che ne fa linguaggi delle idee senza parole; ed è facile notare come sia il medesimo meccanismo messo in risalto nelle analisi dei volantini dei gruppuscoli politici extraparlamentari, che a un certo punto cedono a ogni possibilità di comunicazione di massa per acquisire in cambio un mitologico potere fascinatório. Ne consegue che «capire un linguaggio», secondo Jesi, «diviene così apprezzare (fino ad adottarlo) un linguaggio che si dimostra efficace in quanto non è oggetto di comprensione», perché «se davvero fosse comprensibile, non avrebbe efficacia magica, farebbe pensare, dunque faticare e costringerebbe ad allenarsi a conoscere ciò che

⁷⁷ Ivi, p.46.

accade». Così «il linguaggio di Liala», al pari di quello degli slogan politici, «non è *capito* da tutti i suoi lettori; è invece per tutti i suoi lettori un feticcio che serve a dare piacere, e specialmente il piacere che deriva dalla riduzione della fatica di pensare, godendo di esso come di una liberazione da ciò che si è costretti a “capire” delle situazioni della vita quotidiana». ⁷⁸ Nel momento in cui un gergo politico (per quanto miri a un’emancipazione delle masse), si sclerotizza assumendo tali qualità pseudo-magiche (diviene cioè tale «che lo si può non ascoltare e che soprattutto non si è costretti a “capirlo”»), ⁷⁹ esso non rispetta la “giusta distanza”, necessaria per mantenere attiva una postura critica nei confronti del medesimo processo mitopoietico in cui ci si lascia coinvolgere; si appiattisce così sull’«azione di un feticcio che si presenta come “conoscenza” della vita e che, per essere efficace, esige nel devoto la passività e l’abbandono delle difese razionali»: ⁸⁰ diventa insomma parte di un patrimonio culturale e mitologico di destra. Illusione di comprensione (non tanto delle parole, ma del mondo che esse vogliono descrivere e spiegare), e potere fascinatorio assoggettante vanno dunque di pari passo in questi linguaggi ascrivibili alla categoria delle idee senza parole.

Abbassando lo slogan politico al livello delle parole crociate e del linguaggio letterario ridotto a tic linguistico, Vassalli coglie lo stesso sostrato comune rilevato da Jesi quando nel suo studio sulla *Cultura di destra* considera i *feuilletons* romantici di Liala insieme ai discorsi di commemorazione di Carducci e ai romanzi patriottici ottocenteschi. A regnare su questa feticizzazione delle espressioni linguistiche è, in tutti questi casi, un senso di indifferenziazione, ben reso dalla commistione senza soluzione di continuità nel soliloquio di Cris. Perciò la mitizzazione, nel suo essere astrazione di un materiale dal contesto storico e ideologico in cui è nato, corrisponde esattamente alla «parola rubata e restituita» di Barthes. Per Jesi, infatti, «il materiale con cui i feticci sono modellati è talmente indifferenziato da permettere le conciliazioni ideologiche apparentemente più contrastanti», ⁸¹ e questa indifferenziazione avviene nella percezione dell’aura di un comune e non precisato “lusso spirituale”: «“spiritualizzata vuol dire soltanto: trasfigurata in feticcio modellato con la pappa del passato, e quindi resa conciliabile con altri feticci». ⁸² Ciò spiega l’accostamento, praticato nel nostro studio, di romanzi su ambienti politici opposti come *L’arrivo della lozione* e *Abitare il vento*: la parola “rivoluzione” fornisce un ottimo esempio dell’omogeneizzazione per cui la parola-feticcio può essere adottata come guida spirituale dalle collettività politiche più differenti (e non di meno dalla pubblicità,

⁷⁸ F. JESI, *Cultura di destra*, cit., p.166.

⁷⁹ *Ivi*, p.167.

⁸⁰ *Ivi*, p.169.

⁸¹ *Ivi*, p.187.

⁸² *Ivi*, p.189.

che trova la sua missione fondamentale nell'accontentare tutti per vendere a tutti, come notava lo scrittore novarese).

Da quel che abbiamo detto fin qui, è chiaro dunque che la qualità mitologica e mortifera di questo tipo di linguaggi è data da un peculiare rapporto con un retroterra storico mitizzato e modellato a seconda dell'utilizzo ideologico che se ne vuol fare – quindi, tecnicizzato: «la materia su cui opera il lusso spirituale è sempre la stessa: un passato che non c'è. Tutto quello che il passato è stato, è divenuto una pasta che si può modellare e cuocere come si vuole: la materia per eccellenza dei miti tecnicizzati»,⁸³ dice Jesi. In questo rapporto con il passato deformato dall'ideologia è evidente pertanto l'intenzione fondazionale di questo tipo di linguaggi, che non mirano più a configurare una *communitas* tendente all'universalità degli esseri umani, ma un collettivo ristretto, al pari del sacrificio di Feltrinelli nella mitopoiesi balestriniana. Da qui il sospetto di una deriva esoterica e iniziatica del linguaggio politico, che non serve a comunicare alle masse ma a disegnare i ristretti confini di una setta di adepti della rivoluzione.

Eppure, «non vi è esoterismo in questa sacralità», diceva il mitologo torinese analizzando nello specifico il discorso di commemorazione di Giosuè Carducci, «se non in un senso molto lato che però non va trascurato: partecipi del rapporto con la roba di valore che è il passato delle “patrie glorie” sono gli italiani, non gli stranieri [...]; e di fatto, sebbene non in teoria, non tutti gli italiani ma solo tutti quelli dalla cultura sufficiente per ritrovarsi a proprio agio nelle forme di eloquio convenzionale dell'oratore».⁸⁴ Questo procedimento escludente, mitologico nella misura in cui tende a disegnare i confini di una collettività ristretta fondata in quello stesso momento, è presente anche nel discorso di Cris, quando egli confronta il suo bagaglio culturale con quello del giovane ostaggio:

che poi mentre il Diarrea fuma ci domando se li ha mai letti, lui, i lirici greci e il Salvatore Quasimodo, e il Diarrea mi guarda con occhio bovino come se ci avessi chiesto cos'è il pirlimpòpolo, “chi?” Così mi dico eccola qua la differenza, la differenza tra me che ho fatto il liceo classico prima del sessantotto a Monza e questo che l'ha cominciato nel settantaquattro a Chiazzo, ecco la prova lampante dell'ignoranza di un'intera generazione [...].

Cris si riconosce come parte di una comunità ristretta che può accedere alle parole feticcio della cultura borghese, e per questo, quando legge sul giornale l'intervista al direttore della squadra mobile che segue le indagini sul rapimento, dove l'inquirente utilizza l'aggettivo «labile», esclama «finalmente ecco una parola di buona scuola che mi rallegra e mi consola», e ci tiene a precisare:

⁸³ *Ivi*, p.188.

⁸⁴ *Ivi*, p.158.

mica siamo rimasti in tanti fuori della televisione a dire labile, ci siamo io e il dottor Criscuolo della mobile a pochi altri che hanno fatto il liceo classico prima del sessantotto, io perzonalmente in italiano scritto e parlato son sempre stato lodato e mi sono diplomato sul Salvatore Quasimodo che appunto nel sessantotto è morto, i giornali hanno detto infarto e invece era dolore per la decadenza civile e morale, sì.⁸⁵

È molto evidente, in questo caso, come il linguaggio, o meglio, la proprietà di linguaggio (identificata con la capacità di utilizzare espressioni chiave e con l'utilizzo disinvolto di citazioni letterarie), funga da aggregatore di una comunità che si riconosce in un comune passato fittizio, quel generico «prima del sessantotto»: così l'anno 1968 viene a segnare simbolicamente uno spartiacque, di qua dal quale esiste una dimensione assoluta e mitizzata cui si protende nostalgicamente un simile linguaggio delle idee senza parole – invano, poiché tale dimensione non esiste –, e oltre il quale si apre l'abisso di una decadenza inarrestabile (quella per cui sarebbe morto Quasimodo nel delirio del protagonista).

Ma anche nei confronti di questi feticci culturali l'abbassamento è in agguato, come quando Cris chiede ad Alessandro: «non hai mai sentito dire *ed è subito sera?*»; e lui risponde: «una frase del genere da qualche parte, sì, forse alla televisione, perché?» (il linguaggio poetico come linguaggio mediatizzato, dunque). Un abbassamento che si compie nella reazione stralunata e grottesca del ragazzo, una volta che il protagonista gli ha recitato i versi liberi della poesia di Quasimodo: «lui rimane sbalordito lì con la bocca aperta e lo spinello in mano, riesce solo a mormorare “cazzo!”».⁸⁶ Rimane in ogni caso l'impressione che nel romanzo di Vassalli il discorso della rivoluzione, al pari di altri lussi spirituali come quello che attornia le citazioni letterarie, sia mitologico per i due aspetti che abbiamo appena indicato: per il fatto che non è necessario capirlo, dunque per la sua incomprensibilità mascherata da accessibilità a tutti (e fatta coincidere con il vuoto dall'autore novarese), e per le sue potenzialità fondazionali, poiché questo linguaggio cerca di edificare un passato comune che non è mai esistito, impastando diversi feticci svuotati di ogni significato originario. In ogni caso, siamo evidentemente di fronte ai prodotti di una macchina mitologica.

Riscontrare il funzionamento del dispositivo linguistico della macchina mitologica dietro la produzione del discorso rivoluzionario, portarne cioè alla luce le potenzialità di assoggettamento, costituisce evidentemente un paradosso: Vassalli ci mostra come il regime discorsivo che si è sempre proposto come antagonista si è sclerotizzato, assumendo i contorni di una nuova forma di potere, in una sorta di rovesciamento che è simile a quello paventato da Jesi in *Spartakus*, quando nota che

⁸⁵ *Ivi*, p.57.

⁸⁶ *Ivi*, pp.84-85.

assimilare e non distruggere i simboli del potere è uno dei più gravi errori commessi dai rivoltosi. Ma anche in questo specifico ambito linguistico, curiosamente, le analisi di Vassalli e di Jesi vengono a coincidere, in anni molto vicini. Se le «idee senza parole» venivano individuate quale fondamento della *Cultura di destra*, non bisogna dimenticare infatti come lo stesso mitologo torinese avesse ben presente che in tale definizione era possibile inquadrare una certa retorica propria della sinistra; e tutta un'attitudine provocatoria e demistificante nasce da questa considerazione e si propaga in tutto il saggio, che vorrebbe, tra le altre cose, decostruire proprio il mito fallace di un'egemonia intellettuale della sinistra in Italia, indicando alla “nuova sinistra” le strade da percorrere per non incappare nelle medesime trappole dei suoi predecessori. Secondo Jesi, infatti,

il linguaggio delle idee senza parole è una dominante di quanto oggi si stampa e si dice, e le sue accezioni stampate e parlate, in cui ricorrono appunto parole spiritualizzate tanto da poter essere veicolo di idee che esigono non-parole, si ritrovano anche nella cultura di chi non vuol essere di destra, dunque di chi dovrebbe ricorrere a parole così “materiali” da poter essere veicolo di idee che esigono parole. Questo deriva dal fatto che la maggior parte del patrimonio culturale, anche di chi oggi non vuole affatto essere di destra, è residuo culturale di destra. [...] Per cui vi sono buone ragioni di allarmarsi – ed è perfino ovvio dirlo – quando in numerosi discorsi celebrativi proprio della Resistenza ricompare il linguaggio delle idee senza parole. Delle “idee senza parole” è spesso anche il sinistrese, compreso quello più dinamitardo – affine in ciò al parlare dei suoi avversari istituzionali.⁸⁷

Una certa «continuità che non è di *parole*, ma di una scelta di un linguaggio delle *idee senza parole*», è dunque rilevata dal mitologo torinese negli apparati simbolici di un ampio ventaglio di raggruppamenti umani dalle ideologie più difforni. Presupposto di questo discorso è infatti che «i misteri del singolo individuo sono miti e riti esattamente come quelli dei popoli», come diceva Hölderlin; e Jesi aggiunge: «non solo “del singolo individuo”: anche del singolo gruppo». Così, egli nota, sempre con un'occhiata che collega l'analisi delle simbologie passate al momento storico in cui scrive, che «Musei d'Arma e Musei del Risorgimento abbondano di bandiere, stendardi, drappelle, possibilmente laceri e forati dalle palle nemiche; gagliardetti d'ogni specie furono raccolti nella Mostra della Rivoluzione fascista; nel “covo” milanese delle Brigate Rosse i carabinieri hanno ritrovato, nell'ottobre 1978, una bandiera di seta rossa che porta impresse in giallo la stella a cinque punti e le iniziali di BR».⁸⁸

Il riferimento di Jesi al linguaggio delle commemorazioni della Resistenza come possibile sacca di linguaggio delle idee senza parole nell'ambito della cultura che si vorrebbe di sinistra, costituisce

⁸⁷ *Ivi*, pp.26-27.

⁸⁸ F. JESI, *Cultura di destra*, cit., p.27.

un punto di contatto diretto con la riflessione di Vassalli sui linguaggi ufficiali svuotati di contenuto. Se infatti andiamo a leggere, ricercando tra la non trascurabile produzione paratestuale dell'autore novarese, l'introduzione scritta per l'edizione Einaudi del 1977 de *La guerra dei poveri* di Nuto Revelli (romanzo autobiografico che va dalla ritirata di Russia alla Resistenza nel cuneese), notiamo che le parole introduttive di Vassalli si concentrano proprio sulla retorica e sul linguaggio vuoto delle celebrazioni, quello «dei fascisti che si vestono da antifascisti e che cercano di mortificare la Resistenza affogandola in un mare di retorica». Una certa allergia per la vacuità della retorica celebrativa era propria dello stesso Revelli, secondo quanto scritto da Vassalli, il quale cita la commemorazione dell'anarchico Franco Serantini (rafforzando dunque l'idea che l'inchiesta *Il sovversivo* di Stajano possa esser servito da modello per *L'arrivo della lozione*): «a me tornavano anche a mente le parole che Revelli aveva pronunciato a Pisa il 23 aprile 1975 ricordando Serantini, il ragazzo ucciso a bastonate dalla polizia: “Sono stanco delle celebrazioni ufficiali, delle litanie, delle processioni, della retorica resistenziale: sono stanco da non poterne più, da sentire la nausea”».

Una più generale denuncia sviluppata dallo scrittore novarese parte dalla constatazione che, nell'ambito del gergo politico, «parole come “democrazia” e “antifascismo” sono oggi, nella nostra lingua, le *parole vuote* di cui parlava cent'anni fa un poeta, Mallarmé: e le paragonava a monete consumate dall'uso, che passano di mano in mano, “in silenzio”. Così, ora», dice Vassalli, «anche le parole che si potrebbero usare per denunciare le enormi responsabilità di poche persone per la terribile tragedia del popolo italiano nella seconda guerra mondiale, sarebbero logore, vuote: le hanno già usate tutte in tutte le circostanze, dalle più solenni celebrazioni ufficiali ai più futili film e fumetti “di guerra”», configurando così un «nuovo conformismo della liturgia “antifascista”, della retorica “resistenziale”». A queste “parole vuote”, nella riflessione dell'autore dell'introduzione, deve dunque contrapporsi

la *parola piena* di cui parla Mallarmé, la parola che svela la verità e reca in sé l'alito della morte... [...]. E l'antifascismo che nasce *insieme* con questa parola, che si forma *con* essa, negli stessi luoghi, nelle medesime circostanze, che matura e cresce prima in furore e poi in lucida, fredda determinazione di dedicare il resto della propria vita a lottare perché ciò che è accaduto una volta non accada mai più, non può essere certo un antifascismo che si appaga di nastri e di parate.⁸⁹

Ne *L'arrivo della lozione*, la cui parodia del linguaggio delle commemorazioni e delle inchieste giornalistiche potrebbe proprio avere come referente il caso di Serantini e il testo di Stajano, come

⁸⁹ S. VASSALLI, *Introduzione* a NUTO REVELLI, *La guerra dei poveri. Il fronte russo*, Torino, Einaudi, 1977, pp.V-VII, pp.V-VI.

abbiamo detto, il capitolo quindicesimo è costituito da un ironico *vademecum* per le commemorazioni delle vittime, una «sorta di piccolo prontuario d'agevole ed utile consultazione in circostanze analoghe [a quelle dello scoppio della prima bomba lanciata da Chetorni] o, più genericamente, tragiche», come leggiamo nella didascalia. Il cronista schematizza dunque una vera e proprio «litania rituale del doposcoppio» articolata in tre fasi differenti, descritte tutte con un parallelismo tra commemorazione e lavaggio (delle coscienze): «un detersivo del fatto cui viene dietro un candeggio e finalmente s'arriva a conclusione d'auspicio». Per ognuna di queste fasi presenta poi una serie di «onorevoli lamentazioni, qualificanti singhiozzi debitamente firmati [...], imprecazioni d'elzévro, autorevoli deplorazioni, assennatezze e consigli» raccolti in «una silloge raccolta a caso, alfabetica»,⁹⁰ che ricorda quasi una forma di letteratura combinatoria per la quantità di espressioni e aggettivi da assemblare a comporre la litania commemorativa.

Oltre a un marcato fastidio per la retorica delle celebrazioni ufficiali, in questo complesso di difformi esternazioni dell'autore in merito alla vacuità di determinati linguaggi possiamo rintracciare due bersagli della critica satirica di Vassalli. Da una parte, il vittimismo che imperversa nel paese, come è evidente nella presa in giro delle vuote celebrazioni ufficiali delle vittime del «doposcoppio»; vittimismo del potere – come quello di uno Stato che canta il peana a vittime che con la sua connivenza ha contribuito ad ammazzare – ma non solo: c'è il sospetto che se Vassalli rifiuta sadicamente di rispondere ai richiami del suo personaggio sul punto di ammazzarsi sia perché, tra le altre cose, non sopporta il suo continuo lamento di vittima di un'ideologia ipostatizzata al punto di assumere le fattezze di un mostro mitologico al quale è impossibile ribellarsi. In fondo, cosa fa realmente Cris per realizzare la sua ambizione di «abitare il vento», a parte cercare di andare a letto con tutte le donne che incontra? In entrambi i casi, dunque, nell'opera dello scrittore novarese troviamo *in nuce* una prima critica di quello stesso paradigma vittimario, macchina mitologica ben produttiva nell'ambito della memoria degli “anni di piombo”, descritto da Giglioli; ed è per questo che la sua opera giovanile ci è così utile per comprendere la narrazione di tale periodo storico.

Dall'altra, un modo di esprimersi del potere che è in tutto e per tutto quello del linguaggio delle idee senza parole, con le sue locuzioni ricorrenti ridotte a stereotipi, slogan, frasi fatte: altro non sono, infatti, le formule da assemblare raccolte nel prontuario del quindicesimo capitolo dell'agiografia di Benito Chetorni (carnefice vittimizzato). Così, nei medesimi anni, le riflessioni sul linguaggio di Jesi e Vassalli venivano a convergere, seppure in forme d'espressione differenti e con difformi strumenti teorici, sull'idea di una macchina mitologica che produce un codice tendente a celare un vuoto dietro la sua pretesa di essere replicato e riattivato in continuazione senza essere necessariamente compreso. Ma la convergenza più vistosa nelle meditazioni dei due intellettuali è l'inclusione di un discorso che

⁹⁰ S. VASSALLI, *L'arrivo della lozione*, cit., pp.53-54.

si vuole antagonista e rivoluzionario, posizionato a sinistra, in queste modalità mitologiche tipiche della destra. Viene a configurarsi in tal modo, incrociando narrativa di Vassalli e teoria jesiana, l'esistenza di una vera e propria macchina mitologica del Sessantotto. Proprio questa critica della satira vassalliana rivolta a ogni linguaggio delle idee senza parole, dovrebbe essere sufficiente a impedire ogni tentativo di appropriazione, quantomeno della sua opera giovanile, da parte della cultura di destra.⁹¹

Trauma e strategie di derealizzazione

Escludendo il comune riferimento alla Resistenza, è piuttosto il “sinistrese” l'obiettivo, condiviso con Jesi, della demitizzazione operata da Vassalli in *Abitare il vento* (il discorso, come abbiamo visto, è più ampio e complesso per *L'arrivo della lozione*). Alla base di questa ribellione contro il linguaggio della contestazione, concepito come un insieme di idee senza parole, c'è la presa di coscienza di un cortocircuito, sul quale agisce precisamente la “carnevalizzazione” nel romanzo di Vassalli: la mutazione del linguaggio della “Rivoluzione” in un mito, nel senso deteriore del termine; ovvero, potremmo dire sempre con Jesi, la trasformazione di tale regime discorsivo in una macchina mitologica, per cui le locuzioni ricorrenti e gli stereotipi (che verrebbero a esserne i mitologemi, i prodotti linguistici), vanno a comporre una barriera impenetrabile che promette di celare un contenuto – “il” mito, l'essenza della “Rivoluzione”, per l'appunto – ma che in realtà al suo interno non ha se non un vuoto. Vassalli, nel comporre *Abitare il vento*, attinge al repertorio linguistico e immaginario

⁹¹ Un esempio di questo tentativo è fornito forse dalla recente pubblicazione, da parte dell'editore De Piante (la cui *mission* è efficacemente riassunta nel significativo motto «Pochi libri per pochi»), di un articolo di Vassalli pubblicato nel 1969 sulla piccola rivista «Ant Ed» e intitolato *I nuovi travestiti*: si tratta di una critica feroce che ha tutti i tratti della satira più tipicamente vassalliana, e che, rivolgendosi contro gli intellettuali entusiasti della contestazione, sviluppa il tema dell'«ortodossia del dissenso» denunciata da Alfredo Giuliani nella redazione di «Quindici». Non si tratta però di un attacco alla contestazione *tout court*, ma al trasformismo degli intellettuali italiani, e, anzi, in generale, alla trasformazione dell'«opposizione da negativa in positiva, perché rientri in una certa sfera di rapporti e di interessi epicureisticamente intesi come sistema egocentrico; cioè alla gloria personale dell'Individuo» (s.a., *Vassalli contro i conservatori travestiti da contestatori*, in «il Giornale.it», 25 febbraio 2018, <<http://www.ilgiornale.it/news/vassalli-contro-i-conservatori-travestiti-contestatori-1498117.html>>, 30 luglio 2018). Quindi, ancora una volta, ciò che viene evidenziato da Vassalli, al di là di schierarsi o “con” o “contro” il Sessantotto, è la produttività di un linguaggio sclerotizzato e mitologico, anche ai fini di carriera intellettuale. Per approfondire la pubblicazione da parte di De Piante, v. il sito della casa editrice alla voce *Chi siamo*, <<https://www.depianteditore.it/chi-siamo/>> (30 luglio 2018), che avrebbe probabilmente fornito ricco materiale di studio a Furio Jesi per i culti incrociati dell'artista come «Venerabile Maestro» o «Vecchio Maestro» (sempre con le maiuscole), e del «lusso» proprio dell'oggetto libresco elevato a massima espressione del *made in Italy* (o meglio, «fatto in Italia»).

di quella proliferazione verbale antagonista che viene mano a mano percepita, paradossalmente, come discorso dominante; ma cambia radicalmente il segno di ogni immagine e di ogni espressione ricorrente attraverso l'iperbolicizzazione e l'accostamento inusitato e svalutante (per lo più riferito al sesso e alle parti oscene del corpo). Stante il paragone tra socialismo e Chiesa, che abbiamo ritrovato nel dialogo dello stesso autore con Tesio, riconosciamo nel romanzo l'abbozzo di un meccanismo del dissenso che è il medesimo descritto da Auerbach quando traccia la relazione tra il *Gargantua* e la cultura cristiana medievale della quale era ancora profondamente innervato il repertorio di immagini a cui faceva riferimento Rabelais. L'imitazione «realistica, e superrealistica», che porta alla raffigurazione grottesca delle parti del corpo precluse alla rappresentazione, infatti, «si volge alla trionfante vita terrena, ed è completamente anticristiana; ed è anche opposta ai sentimenti di cui ci perviene l'eco dal realismo creaturale del tardo Medioevo, tanto opposta che è proprio nei tratti medievali del suo stile che più chiaramente si rivela il suo discostarsi dal Medioevo; essi hanno mutato del tutto scopo e funzione».⁹² Anche in Vassalli la critica della cultura percepita come dominante si compie attraverso il trattamento comico e iperbolico dei materiali peculiari prodotti da tale discorso culturale; anche se nell'autore di *Abitare il vento* simili materiali tendono a essere parole chiave, formule e stereotipi, piuttosto che immagini come quelle proprie del realismo creaturale medievale cui attinge a piene mani Rabelais. Il procedimento è però esattamente lo stesso: mediante l'abbassamento delle parole-chiave del discorso dominante – ma sedicente antagonista – al piano materiale-corporeo, Vassalli compie la parodia e la “carnevalizzazione” di tutta una cultura sclerotizzata, vero bersaglio della demitizzazione.

In questo senso, *Abitare il vento* veicola quello stesso «discorso impavido» bachtiniano che abbiamo individuato come forma d'espressione dell'operaio Alfonso in *Vogliamo tutto*: utilizzando gli espedienti del carnevalesco, il comico diventa ancora una volta una presa di parola tesa a demistificare le verità e le parole d'ordine del discorso percepito come egemone. *Hidden e public transcript* si fronteggiano nel romanzo di Cris come nell'epica operaia di Balestrini, dunque; a essere cambiati sono semplicemente i posizionamenti nell'ordine dei discorsi, per cui la retorica dei volantini operaisti utilizzati come materiale mitologico dal poeta milanese, quasi un decennio dopo, si è mutata in regime discorsivo escludente e identitario. Il meccanismo in atto è sempre una detronizzazione carnevalesca, solo che a essere buttato a terra dalla sua posizione altolocata non è il sovrano, diventato buffone, ma il discorso dominante, ridotto a referente di un complesso di immagini legate alle sfere più basse della corporeità; detronizzazione che, nota Celati, è il senso ultimo della parodia letteraria, «nel senso che», a differenza della satira, «la parodia elegge (come un re) un testo,

⁹² E. AUERBACH, *Il mondo nella bocca di Pantagruelle*, cit., pp.18-19.

per poi scoronarlo».⁹³ Cris, parodia del cavaliere errante, si può pertanto inquadrare, al pari di Alfonso, nella triplice figura del furfante/buffone/sciocco, personaggio che sfrutta una posizione privilegiata di estraneità: quella peculiare del palcoscenico teatrale su cui recita il ruolo della vittima del suo tempo, per esercitare una critica della cultura dominante che è immune a ogni tipo di repressione.

Il romanzo di Vassalli non attinge certo alle stesse fonti del popolare da cui sorge l'opera di Rabelais, semmai cita, come abbiamo visto anche in *L'arrivo della lozione*, direttamente alcune immagini dall'opera dello scrittore francese; ma assume in ogni caso, in questo specifico romanzo, denso di immagini di tale natura, una funzione di «discorso impavido» attraverso gli espedienti della comicità carnevalesca. Il tutto tramite la lente del paradosso: il discorso che si proponeva come antagonista si è costituito a sua volta come regime discorsivo dominante e deve perciò essere demistificato. Ci troviamo, dunque, di fronte alla decostruzione di un linguaggio sacrale, tanto più soddisfacente quanto più questo linguaggio è collocato in alto. Nel segno di un procedimento di inversione, e contestuale risemantizzazione, della parola “sacra” si svolge in effetti l'intera opera, a partire dal titolo, ripreso direttamente dalle Sacre Scritture: il modo di dire «abitare il vento» è infatti tratto dal libro dei *Proverbi* (11, 29), in cui possiede una connotazione negativa: «chi manda in rovina la propria casa abiterà il vento». Nel romanzo di Vassalli il segno viene invece totalmente capovolto in un'accezione positiva, e l'espressione, ora referente di una condizione desiderabile e non più da paventare e respingere, designa quell'affrancamento dalle ideologie che Cris non riesce tuttavia a raggiungere se non mediante il suicidio. In un altro episodio del libro troviamo un altro sviamento del significato della parola sacra, sotto forma di una citazione biblica a sproposito, com'è tipico del soliloquio del protagonista: una volta che è stato cacciato dai brigatisti, il giovane cavaliere errante viene avvicinato per strada da due giovani teppisti, membri di quella «gioventù infelice che s'imbriaga e s'indroga e chissà quante cose fa», cui appartiene anche Andrea l'ostaggio, i quali gli chiedono mille lire. Cris mette mano al portafoglio e concede la banconota ai giovani per evitare la rissa, ma di rimando si sente richiedere altre mille lire; allora risponde: «te sei un povero apprendista teppista e quel che ho dato ti basta. Mille e non più mille. Hai letto l'apocalisse, bestia?».⁹⁴ Anche in questo caso, la citazione (goffa e inesatta perché il detto chiliasta “mille e non più mille” non si trova nella Bibbia, anche se prende spunto da *Apocalisse* 10, 1-3), è ridotta a feticcio per marcare un'appartenenza e una superiorità culturali, come la declamazione di *Ed è subito sera* di fronte ad Andrea; e proprio la goffaggine di Cris nell'utilizzarla a vanvera ne evidenzia, *a contrario*, la consistenza materiale permeata di un senso di lusso.

⁹³ G. CELATI, *Il tema del doppio parodico*, cit., p.136.

⁹⁴ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p.92.

L'opposizione disperata del protagonista contro un regime discorsivo percepito come dottrina dogmatica (linguaggio delle idee senza parole, espressione di una *religio mortis*), si concretizza definitivamente nella scena del suicidio del protagonista, che rivela un'attitudine profondamente ambivalente e dunque peculiarmente carnevalesca: proprio nel finale, in cui egli si impicca ostentando il fallo eretto, si riassume l'intero senso comico del romanzo. Il fallimento esistenziale di Cris – che è il fallimento ascrivibile all'intera sua generazione – non assume infatti la consistenza tragica di cui necessiterebbe, anche se, sparsa nell'opera, troviamo più volte la parola «sacrificio», chiave di lettura per eccellenza delle morti di Che Guevara e Feltrinelli: «un lavoro di custodia oltre che rischio / comporta un certo sacrificio»,⁹⁵ dice il protagonista quando gli viene affidato il lavoro di carceriere (e, ironia tragica, senza sapere che il sacrificio richiesto sarà la sua vita). «È un sacrificio, d'accordo», afferma invece quando, predisponendosi all'impiccagione, allenta la corda (e dunque prolunga la sua agonia) per permettere al «Grande Proletario» di «cantare» appena prima di morire: «ma quest'umile grande Compagno anche se mi ha tradito due volte prima che muoio in fondo si merita una ricompensa no?». ⁹⁶ Come sottolinea Nesi, dunque, nella verbigerazione del protagonista

del Sessantotto resta ormai solo il ricordo di un vuoto e di un naufragio, in cui molti hanno scelto di scomparire, consapevoli che “intorno a loro non c'è più niente in cui [...] credere”. Ma chi soccombe, non sa dalle sue disgrazie innescare la tragedia. Tutt'al più la farsa, con il lieto fine della morte, vissuta (come il sesso) con disperata vitalità. In questo gioco di piani in superficie, dove anche l'ideologia e la politica sono puro senso estetico, ogni gesto viene riportato a quest'unica dimensione formale.⁹⁷

La morte è dunque vista in modo ambivalente, come un estremo atto di vita; di più, l'atto di morte nei piani di Cris si intreccia all'atto del dare la vita concretizzato nel fallo che canta, cioè nell'orgasmo. Si tratta in tutto e per tutto di una «gaia morte», per dirlo con Bachtin: anche in Rabelais la morte è sempre data «su un piano grottesco e scherzoso; essa si interseca con la serie del mangiare e del bere, con quella degli escrementi e con quella anatomica», poiché «è fatta della stessa pasta di cui è fatta la vita». ⁹⁸ Una premonizione di questa scena finale si trovava del resto già nelle prime pagine del romanzo, quando il protagonista sogna di trovarsi al cospetto di un sedicente «tribunale del popolo» composto dai suoi ex compagni, primo della serie di incubi che intervallano la narrazione monologica, con il fallo eretto:

⁹⁵ *Ivi*, p.40.

⁹⁶ *Ivi*, p.102.

⁹⁷ C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., pp.47-48.

⁹⁸ M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, cit., pp.341-342.

il Nero dice “vieni avanti Cris e non avere paura questo che ti giudicherà è un tribunale del popolo” e io sento che mi si piegano le ginocchia. Così mi accorgo che sono tutti vestiti di rosso e che io ho il Grande Proletario grosso, penso “come faccio in una situazione tanto pericolosa a avere il Grande Proletario grosso? Sono proprio un fenomeno”. E penso anche “adesso va giù, è stato un momento d’eccitazione, il caldo” ma no, niente da fare, il Grande Proletario è lì, rigido impettito davanti al tribunale del popolo.⁹⁹

Vi è qui sicuramente lo sbeffeggiamento della “giustizia proletaria” esercitata dai brigatisti – che pure, come abbiamo detto, dovrebbe essere in origine un altro atto di inversione e risemantizzazione carnevalesca –, ma, al netto della parodia, si può individuare come motore della scena la vitalità del corporeo che si contrappone alla condanna di morte e alla paura metafisica che ne scaturisce: una condanna a morte intesa dunque come mortalità creaturale dell’essere umano.

L’esibizione di un’esasperata ansia di vita nel momento del tribunale significa, in Vassalli, sottrarsi al giudizio di qualsiasi Chiesa: è quel disconoscimento della paura della morte tipico dello spirito del *Gargantua* evidenziato da Auerbach. Per il critico tedesco, «in Rabelais non esiste peccato originale e nemmeno giudizio finale, e dunque non esiste una paura metafisica della morte. Come parte della natura, l’uomo gode della vita, delle funzioni del suo corpo e delle forze del suo spirito, e come tutte le altre creature della natura è soggetto alla dissoluzione naturale».¹⁰⁰ È difatti solo tramite questa ostentazione esasperata del corpo materiale e osceno, che nel momento del suicidio Cris può liberarsi dalla pesantezza granitica delle ideologie con le loro parole chiave e, finalmente, «abitare il vento». L’espressione biblica e spirituale si concretizza pertanto in un atto materiale, e viene abbassata alla sfera oscena della masturbazione e delle secrezioni corporee, in una sequenza finale densa di commistioni tra il sacro e il profano, nel segno dell’ambivalenza che è la cifra ultima della comicità carnevalesca:

Ma prima d’infilare la testa dentro nel cappio [...] tirerò giù la lampo dei pantaloni: piano, piano. E poi maneggerò il Grande Proletario, e gli parlerò in maniera dolce e affettuosa. Con la mia voce calda e un po’ rauca da richiamo, sì. Allora il Grande Proletario comincerà a crescere e crescere, e si ergerà caldamente contro al bischero universale cioè al mondo. [...] Poi io mi butto e nell’attimo proprio che la corda si tende al Grande Proletario gli si sbloccano le corde vocali, e canta. [...] L’orgasmo viene nell’attimo che si crepa e crepando si espelle la cosiddetta anima, io me lo spiego così. Che la cosiddetta

⁹⁹ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p.14.

¹⁰⁰ E. AUERBACH, *Il mondo nella bocca di Pantagruelle*, cit., p.19.

anima non potendo uscire dal collo per via della coppia anzi del cappio stretto spinge dal basso ed esce frammista a sborra, che bello. Buttare l'anima in un orgasmo. Nel vento.¹⁰¹

La scena della morte di Cris, il fallo eretto come espressione di una «gaia morte» rabelaisiana, illuminano inoltre sul significato del romanzo inserito nel proprio contesto storico, e considerato come opera che possiede una certa qualità testimoniale in merito ai cosiddetti “anni di piombo” così come sono stati vissuti dall'autore. Al termine di una simile rassegna dei motivi del repertorio del Carnevale nel romanzo di Vassalli, infatti, una volta compresa la qualità carnevalesca dell'elemento comico e individuata la funzione contestativa di questa comicità diretta contro il linguaggio delle idee senza parole, possiamo chiederci quale sia un più ampio senso complessivo – un senso, per così dire, culturale – di questa operazione a tutta prima comica. Per rispondere a tale domanda occorre delineare le coordinate dell'“habitat culturale” all'interno del quale il romanzo è stato composto. L'orizzonte immediato dell'autore è senza dubbio, come abbiamo dimostrato, la demitizzazione del linguaggio rivoluzionario, dinamitardo e “gruppettaro”: un linguaggio fortemente connotato politicamente cui attingeva anche una parte dei componenti del Gruppo 63 e che aveva dato luogo ai contrasti all'interno dello stesso gruppo esplosi definitivamente all'interno della redazione di «Quindici». Vediamo dunque come la parodia vassalliana, voltandosi verso un passato che non è solo storia della cultura italiana ma anche vissuto personale dell'autore, si faccia in un certo modo portavoce di un compiuto dissenso interno a un gruppo letterario: una contestazione sorta nel momento in cui questo gruppo veniva a sovrapporsi e coincidere con le istanze dei movimenti politici del Sessantotto. Per questo motivo, come abbiamo accennato, si può sostenere che l'opera, anche più de *L'arrivo della lozione*, sia fondamentalmente un frutto della delusione della pur breve esperienza neoavanguardista dell'autore.

Ma, se anche abbiamo posto l'accento sullo svuotamento di significato delle espressioni ricorrenti nel regime discorsivo della “Rivoluzione”, il magmatico linguaggio comico del romanzo non si limita a queste formule, e, come abbiamo visto, identifica altri bersagli quali oggetti del “discorso impavido”, assemblando materiali (che abbiamo definito “mitologemi”) provenienti da altri campi semantici. Il protagonista mostra infatti di essere intriso di una cultura scolastica che viene disseminata nel testo mediante la citazione continua di espressioni desunte dalla più canonica storia della letteratura e persino dalla quarta di copertina di libri studiati a scuola. Così, la frase fatta non è solo un mitologema prodotto dalla macchina mitologica della “Rivoluzione”, ma può appartenere anche a un altro regime discorsivo attorniato da un'aura sacrale e percepito pertanto come discorso

¹⁰¹ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p.101.

dominante: il linguaggio della letteratura, nella sua declinazione più superficialmente scolastica e banalizzata; sarebbe a dire, il linguaggio della letteratura ridotto a feticcio intellettualistico.

Ma la commistione debordante di questi stereotipi, a cui si possono aggiungere i giochi enigmistici svolti da Cris e integrati nel suo flusso di coscienza, oltre che le citazioni politiche non afferenti al discorso della Rivoluzione (come il motto mussoliniano), non svolge unicamente la funzione demistificatrice che abbiamo fin qui descritto. Se, infatti, l'affrancamento dalle ideologie possiede una carica per così dire illuministica, tesa alla demitizzazione, Susanne Kleinert ha notato come in questa aspirazione non manchi anche una componente traumatica propria di chi ha vissuto un periodo che la memoria pubblica, con una forte connotazione negativa, ha etichettato come “anni di piombo”. Secondo questa lettura, è il trauma della violenza, sfogato attraverso l'ecolalia e la patologica ossessione sessuale, il vero motore delle erranze di Antonio Cristiano Rigotti; non bisogna allora sottovalutare neanche la componente traumatica che presiede alla scrittura, ossia il vissuto personale dell'autore, ovviamente ridotto a quanto si trova riflesso nel romanzo. Attraverso la costruzione del monologo del protagonista, dunque, secondo Kleinert, lo scrittore mette in atto diverse strategie formali di “derealizzazione” che servono a frapporre una distanza – di protezione, aggiungerei – tra la scrittura e il vissuto. La componente traumatica di questo vissuto, senza tale distanza, potrebbe traboccare incontrollata; e dal momento in cui lo scrittore stesso rappresenta la storia di una vittima del trauma della violenza, ci troviamo coinvolti in un meccanismo di *mise en abîme*.

La “derealizzazione”, però, può anche essere un riflesso letterario del senso di irrealtà che porta con sé la traumaticità di un evento: «le caractère traumatisant de la violence peut laisser une impression d'irréalité», dice Kleinert, «comme le démontre la théorie psychologique qui associe les deux termes quand elle traite la mémoire d'événements traumatisants». Questo fenomeno si esprime attraverso le modalità più differenti, dal momento che, nel soggetto vittima del trauma (non per forza la vittima della violenza, se il trauma può investire anche il “carnefice”), «le souvenir d'événements traumatisants, par exemple de situations de violence, met en jeu des phénomènes divers qui peuvent aller de l'amnésie, d'un côté, à la clarté et la fixation obsessionnelle du souvenir, de l'autre – avec, souvent, un sentiment d'irréalité du vécu».¹⁰² Nel soliloquio di Cris la qualità patologica del suo rapporto col trauma della violenza esercitata – così ci fa sospettare il fatto che egli all'inizio del romanzo stia uscendo di galera – emerge proprio sotto ambo le forme di una «fixation obsessionnelle du souvenir» (che lo porta a ripetere meccanicamente, per quanto in accostamento svalutante, le formule del discorso rivoluzionario) e di un generale «sentiment d'irréalité du vécu». Quest'ultimo si esprime attraverso quella capacità di astrazione dalla realtà ostentata da Cris, prefigurazione dell'«abitare il vento» cui tende in definitiva il personaggio: «io quando voglio son capace di astrarmi

¹⁰² S. KLEINERT, *op. cit.*, pp.336-337.

da qualunque posto e di abitare il vento da solo»,¹⁰³ millanta; e anche «mi riposo pensando alla relatività del tutto in generale»,¹⁰⁴ cioè ridimensionando il reale e allontanandolo dalla propria percezione. Invece, una dura e infausta realtà si affaccia a intermittenza nel suo racconto attraverso le ricorrenze oniriche (numerosi gli incubi sul “tribunale del popolo”, come abbiamo visto, sintomo evidente di un lascito traumatico): «des images de cauchemar, qui montrent bien que le protagoniste Cris se sent menacé par les organisations d’extrême gauche, montrent que le vécu a un caractère traumatisant qui n’atteint quasiment pas l’individu en état de veille».¹⁰⁵

Il ridicolo e il comico carnevalesco come forme di straniamento sarebbero pertanto da comprendere in una più ampia strategia di “derealizzazione” di quella dimensione politica che è la causa ultima dei traumi del protagonista, i quali riflettono quelli collettivi dell’epoca più traumatica della Repubblica, la *notte* di Zavoli. Per Kleinert, «la distance que le narrateur homodiégétique éprouve vis-à-vis des idéaux politiques de sa génération est rendue par un rabaissement carnavalesque du langage politique», e, in questo contesto, anche «la représentation de la sexualité et de la basse corporalité contribuent à vider l’acte de l’enlèvement de tout sens politique». Vediamo dunque che la de-realizzazione si muta facilmente in de-politicizzazione: si configura così quale narrazione fondazionale, esattamente come in Zavoli, di una comunità percepita come vittimaria *in toto*, che vorrebbe solo vivere in pace, ma viene sottoposta senza possibilità di contrasto a un supplizio che viene dall’esterno (e su cui fioriscono rigogliose le teorie del complotto); narrazione che compendia una visione storica che annulla ogni contrasto sociale e politico endogeno. Questa concezione de-politicizzata del conflitto sociale, portata avanti dall’abbassamento carnevalesco del gergo rivoluzionario, sarebbe però complicata, nella lettura di Kleinert, dal fatto che la critica di Vassalli muove sulle medesime coordinate della lettura echiana della foto di Pedrizzetti, ossia della trasformazione di una potenziale *communitas* in una nuova forma di struttura sociale gerarchica: il problema principale del rapporto tra Cris e la cellula terroristica, secondo la studiosa, è che «le protagoniste détecte, chez l’organisation d’extrême gauche, le même désir de hiérarchie que dans la société entière; il y voit une prétention qu’il ne manque pas de tourner en ridicule». Il trauma non scaturirebbe unicamente dalla violenza, quindi, ma anche da una delusione per un’esperienza politica ed esistenziale in cui si credeva profondamente, e in cui si è ritrovato replicato ciò contro cui si combatteva.

Nel complesso di questo abbassamento “derealizzante”, come abbiamo visto, troviamo coinvolti non solo il ricorrente gergo politico abbassato al corporeo, ma anche il linguaggio letterario, la

¹⁰³ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p.23.

¹⁰⁴ *Ivi*, p.86.

¹⁰⁵ S. KLEINERT, *op. cit.*, p.354.

componente ludica e quella metafinzionale: questa mescolanza dei differenti registri e delle più difformi aree semantiche, oltre a condurre la critica alle idee senza parole e al linguaggio ridotto a feticcio e marcatore di prestigio, possiede anche una forte carica straniante e derealizzante, funzionando da diaframma che oppone una distanza di sicurezza tra l'autore (o il personaggio) e il suo vissuto traumatico. Per dirlo con Kleinert, in generale, «chez Vassalli [...] c'est au langage littéraire même que revient cette fonction de distanciation». La studiosa ha individuato infatti, quale cifra della generale strategia distanziante del romanzo di Vassalli (molto diversa da quelle adottate da Eco, Bianciardi e Sciascia), un «humourisme linguistique qui cherche à dissoudre tous les postulats idéologiques dans un rabaissement carnavalesque du discours, au sens bakhtinien du terme». Non ha mancato altresì di notare come «ce caractère traumatisant est aussi distancié par le jeu métanfictionnel»: ¹⁰⁶ la stessa qualità metafinzionale che contribuisce, come abbiamo visto in precedenza, a differenziare la comicità carnevalesca di Vassalli dalla satira pura mediante il coinvolgimento dell'autore stesso, chiamato in causa dal proprio personaggio.

Il linguaggio letterario, il discorso rivoluzionario e la dimensione ludica e metafinzionale vengono a intrecciarsi, dunque, non solo per sottolineare l'intercambiabilità dei diversi codici una volta ridotti a feticci culturali rivestiti da un'aura di lusso prestigioso e identitario; ma anche per comporre un diaframma che l'autore pone fra la scrittura e l'esperienza traumatizzante degli anni di piombo, in un'ottica di “derealizzazione” e distanziamento post-traumatici che Kleinert ha ben descritto:

le niveau de référence politique se voit en quelque sorte déréalisé par le langage du protagoniste, un langage fortement esthétisé, empreint d'une part de vulgarité, mais d'autre part d'une forme très littérisée: rimes fréquentes, jeux de mots, ambiguïtés, allusions nombreuses à Quasimodo, éléments métanfictionnels pirandelliens. Tout cela donne au discours du narrateur un caractère fortement ludique. Mais il serait trop superficiel de ne voir qu'une simple moquerie dans ce roman. Le langage particulier de *Abitare il vento* revête aussi la fonction de distanciation face à une sombre réalité [...]. ¹⁰⁷

Significativo, in questo senso, è l'anno di uscita del libro: quel 1980 assurto a spartiacque epocale, che, sotto le macerie della strage alla stazione di Bologna (evento traumatico per eccellenza), seppellirà anche le grandi contestazioni e la lotta armata, dando il via al cosiddetto “riflusso”. Si tratta di un percorso collettivo che si rispecchia nella singolare parabola artistica dell'autore: da una parte, il riflusso nel privato di tutta una società, motivato dal rigetto per gli eccessi della violenza politica e per le grandi ideologie teleologiche; dall'altra, la personale delusione di Sebastiano Vassalli per le

¹⁰⁶ Ivi, pp.353-354.

¹⁰⁷ Ibidem.

proprie esperienze letterarie e politiche (incrociatesi nella frequentazione del Gruppo 63, più che nell'effimera adesione al PCI). Il trauma della violenza si accompagna a quello della profonda disillusione giunta nel momento in cui un movimento di emancipazione e di rinnovamento si è trovato a configurarsi gerarchicamente (ricreando strutture e simboli del potere), e si è sclerotizzato allo stesso modo nel linguaggio che adotta per esprimersi: il trauma fondamentale risiede proprio nel mutamento del discorso antagonista della Rivoluzione in nuovo discorso egemone e di potere. Per quanto riguarda *Abitare il vento*, pertanto, si può dire che con quest'opera lo scrittore novarese chiude decisamente il suo personale capitolo che comprende la Neoavanguardia, lo sperimentalismo e la contestazione politica. Di più, prendendo di mira le parole d'ordine di quella stagione, intraprende un vero e proprio processo di decostruzione dell'immagine mitica del Sessantotto così come viene tramandata ai pur sparuti movimenti antagonisti sopravvissuti a partire dagli anni Ottanta. Ma, in tutto questo, non bisogna sottovalutare la componente traumatica che, forse ancora di più della tensione illuministica che anima la ricerca di Vassalli sul linguaggio, è il vero motore di tale processo comico; di una comicità che, in ultima analisi, assume tratti analoghi a quelli di un'ansia di rimozione.

La lettura psicologica dei procedimenti comici in atto nel romanzo, fornita da Kleinert – la quale va a completare un'interpretazione più strettamente politica, legata alla critica culturale che emerge dal repertorio rabelaisiano sfruttato da tale comicità – può illuminare sull'influsso che hanno avuto narrazioni di questo genere sulla letteratura del nuovo millennio, che Daniele Giglioli definisce, senza mezzi termini, «l'epoca del trauma senza trauma; meglio ancora, del trauma dell'assenza di trauma».¹⁰⁸ Con questo, ovviamente, non si vuole – e non si potrebbe – suggerire in alcun modo che la componente traumatica degli “anni di piombo”, la quale domina narrato e scrittura di *Abitare il vento*, sia fittizia: non è possibile negare o anche solamente aggirare l'oggettivamente notevole impennata della violenza politica, così come una sua certa pervasività quotidiana disseminata per tutta una stagione apertasi con la strage di piazza Fontana e culminata in eventi epocali come l'assassinio di Aldo Moro e la strage di Bologna; tutti avvenimenti che, anche presi singolarmente, possiedono la caratura del trauma collettivo. Ciò che si vuole proporre, però, è un rapporto di contingenza, se non di filiazione, tra le modalità narrative con cui si è raccontata questa stagione e quelle applicate a un'epoca scevra di veri e propri traumi nazionali come il periodo preso in esame da Giglioli. Abbiamo già visto, in effetti, i legami tra l'ideologia sacrificale della rivolta e le dietrologie sulla morte di Feltrinelli nella letteratura balestriniana, da una parte, e il fiorire dei complottismi associate al perfetto funzionamento del dispositivo sacrificale ancora nel romanzo neostorico degli anni Zero dall'altra; anche nella concezione di Vassalli dei «folli anni Settanta» si

¹⁰⁸ D. GIGLIOLI, *Senza trauma*, cit., p.7.

percepisce un certo riduzionismo che li appiattisce *in toto* sulla violenza, senza spazio per un'agency collettiva che non assuma la consistenza di un puro miraggio.

Cris, racconta l'autore in *Trent'anni dopo*, «è un orfano di quella rivoluzione che in Italia non c'è stata, e che probabilmente non ci sarà», milita tra le schiere di un esercito impegnato «a combattere contro i fantasmi di una cultura che affonda le radici nel cattolicesimo della Controriforma, e a ribellarsi contro qualcosa che non si capisce bene cosa sia: forse la società dei consumi, o forse il destino». La rivolta di questi soggetti è vista dallo scrittore novarese come «una ribellione metafisica, contro il nulla, e però può anche spingerli ad atti concreti di terrorismo come assaltare un supermercato o sequestrare una persona. Può spingerli a sparare e ad uccidere». ¹⁰⁹ Da ciò si comprende come Don Chisciotte possa diventare, nella narrativa vassalliana, la figura letteraria chiave per interpretare il rivoltoso sessantottino. Non è da escludere, dunque, che una letteratura del trauma come quella descritta da Giglioli abbia potuto assumere a modello l'insieme di traumi più vicino storicamente a essa; quel trauma che viene peraltro a costituire, nei suoi effetti, un mito fondativo della cosiddetta Seconda Repubblica. Già di per sé, che un trauma possa essere fondativo dovrebbe essere una contraddizione in termini, se non si riscontrasse nel discorso contemporaneo, non solo letterario, quel paradosso per cui «da motivo di destrutturazione il trauma è diventato un elemento fondante, strutturante, identitario. Prova ne è che l'identità contemporanea riesce a pensarsi solo tramite il dispositivo dell'identificazione vittimaria». ¹¹⁰

In tutto e per tutto, in effetti, Cris si autoidentifica nel suo monologo come una vittima: se il vero e proprio trauma da lui subito rimane in qualche maniera oscuro, affiorando solo negli incubi sul “tribunale del popolo”, egli non fa altro che recriminare, ritenendosi superiore a un mondo nel quale non si riconosce, ma su cui non prova minimamente a esercitare alcuna forma di azione responsabile. È questo uno dei possibili significati del motivo ricorrente «ho fatto il liceo classico prima del sessantotto, io»: in questa frase emerge tutto il senso di superiorità ingiustificata di chi crede che tutto gli sia dovuto e che, una volta appurato che non è così, preferisce lasciarsi soccombere, lamentando la pesantezza granitica di una non meglio definita ideologia, piuttosto che rivendicare la pienezza di un'agency che gli è stata requisita. Inoltre, le sue sconfitte, i suoi scacchi, sono prima di tutto sessuali, e solo in secondo luogo affiancati all'incapacità di creare dei rapporti umani di un certo valore (tant'è che l'impotenza viene a coincidere con il tradimento dei presunti amici subito prima che egli prenda la decisione di suicidarsi). Non vi è in nessun luogo del testo una parvenza di assunzione di responsabilità, ma solo un lamento continuo; e in fin dei conti, chi dovrebbe incolpare Antonio Cristiano Rigotti, che non sa resistere ai propri istinti sessuali e cede alle sirene del guadagno facile

¹⁰⁹ S. VASSALLI, *Trent'anni dopo*, cit., p.109.

¹¹⁰ D. GIGLIOLI, *Senza trauma*, cit., p.10.

e veloce riscascando nella lotta armata, se non se stesso? Ma a questa prospettiva di autocritica egli preferisce il suicidio: tutti i suoi proclami di ribellione all'ideologia («il mio destino di cavaliere errante è di combattere le organizzazioni di dentro e di fuori e in tutte le posizioni»),¹¹¹ così come l'aspirazione ad «abitare il vento», per quanto altisonanti, sono vuote promesse a sé stesso non mantenute, come quando dice al Grande Proletario: «ce ne andremo da qualche parte in oriente, noi due soli senza nessuno, abiteremo il vento e tu non starai mai digiuno, parola».¹¹²

A questo lamento del trauma è dovuta del resto la proliferazione verbale incontrollata su cui si regge il romanzo: evidentemente c'è già stata una svolta paradigmatica per cui, se «trauma era ciò di cui non si può parlare», dice Giglioli, «trauma è oggi tutto ciò di cui si parla. Da eccesso che non poteva giungere al linguaggio ad accesso privilegiato alla nominazione del mondo. Da luogo di sprofondamento ad istanza di emersione, di certificazione, di autenticazione del senso. Trauma, ovvero esperienza veramente vissuta, significativa, degna di essere trasmessa, commentata, condivisa».¹¹³ Non certo un trauma immaginario, quello della comunità generazionale rappresentata da Cris; ma, in ogni caso, un trauma di cui, atipicamente, non si è inibiti ma si è anzi incoraggiati – meglio, obbligati – a parlare incessantemente, attraverso la traduzione verbale di quella «fixation obsessionnelle» di cui parlava Kleinert.

L'ultima considerazione sulla rappresentazione di un'agency requisita in *Abitare il vento* riguarda il rapporto tra l'autore e il personaggio. Come notavamo in precedenza, non manca una vena sadica nel Vassalli che tratteggia un protagonista che, lamentandosi continuamente, vagheggia una fuga che non riesce a mettere in atto in nessun modo: Cris può continuare a ripetere «sono un cavaliere errante e non ho paura di gnente»,¹¹⁴ ma si trova poi costretto ad ammettere «ci ho paura e riprezzo di tutte indistintamente le organizzazioni che si diramano dal bischero universale e servono a tenere sotto la gente».¹¹⁵ L'eroismo di cui si ammantava svela in questo modo tutta la sua falsità, il suo essere nient'altro che una posa: «comunque gnente d'eroico, sia chiaro, io l'eroico lo faccio solo se lo prescrive l'autore, forse»,¹¹⁶ ammette. È finito dunque il tempo dell'epica, di una narrazione che indichi un modo di agire, in quell'ultima età eroica della Repubblica, per riprendere la definizione di Donnarumma. Così, in preda alla paura, il personaggio si ritrova disperato a invocare per l'ennesima volta il suo autore; e questi ancora non risponde, si sottrae con un beffardo silenzio alla chiamata

¹¹¹ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p.74.

¹¹² *Ivi*, p.82.

¹¹³ D. GIGLIOLI, *Senza trauma*, cit., p.8.

¹¹⁴ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p.70.

¹¹⁵ *Ivi*, p.74.

¹¹⁶ *Ivi*, p.86.

della propria creatura. Egli deve pertanto riconoscere di essere «solo sul cuor della terra» e finalmente, nell'attimo della morte, assumersi la responsabilità di se stesso: «sono personaggio come tutti. Ma sono anche autore di tante cose», dice Cris; eppure continua a dipingersi come vittima dell'«altra faccenda, la lunga e nera. La Stessa. La sciarada alterna di storia e fessa». Stante quest'ambiguità, nel momento in cui si impicca, egli in ogni caso riesce finalmente a identificarsi come autore di se stesso («è inutile che scrivo perché se non fossi io l'autore di me adesso non mi vorrei impiccare per conferire»), e dunque si ritrova definitivamente «inchiodato al trave»¹¹⁷ delle proprie responsabilità; ma la risata beffarda di Sebastiano Vassalli, rivolta a tutta una generazione di carnefici che si dipingono come vittime, non smette di risuonare davanti a questa scena.

L'interpolazione testuale e il gag basato sul corpo

Occorre ora considerare, nell'analisi dei procedimenti comici adottati da Vassalli nei due romanzi trattati fin qui, alcune modalità di enunciazione comuni alle pur differenti voci narranti. Se l'elemento comico è dato in buona parte dal ricorso a un repertorio di immagini che, come abbiamo visto, afferiscono al carnevalesco rabelaisiano esaminato da Bachtin, non bisogna tuttavia sottovalutare la comicità puramente verbale che domina il discorso, fornendo ai narratori una posa attoriale: questa, come vedremo, si riallaccia al carnevalesco ponendo al centro della scena il corpo, nel momento in cui ne riproduce, attraverso un'articolazione “incespicante” della parola, movenze sguaiate e deformazioni grottesche. In un saggio raccolto in *Finzioni occidentali*, Gianni Celati suggeriva infatti un collegamento diretto tra il procedimento dell'interpolazione utilizzato nei drammi di Samuel Beckett e il gag del corpo più tipico della comicità muta da *slapstick comedy*, in una sottile analogia tra enunciazione, testo e movenze del corpo dell'attore. Il saggio mirava infatti a constatare che «nelle opere di Beckett ci troviamo di fronte all'introduzione di meccanismi derivati da settori o generi che usualmente si considerano extraletterari. Questi generi sono la recitazione del fantasista da cabaret, il music hall e la *slapstick comedy*» (forme comiche «abbastanza diverse da quelle tradizionali della farsa, della commedia, della pantomima»), i cui meccanismi peculiari «si riassumono nel termine *gag*». ¹¹⁸ Un discorso simile, sugli apporti di generi extraletterari ai meccanismi della comicità, si può fare per *L'arrivo della lozione* e *Abitare il vento*: riprodurre con la parola le movenze comiche del corpo del narratore al centro della rappresentazione significa infatti imprimere alla voce narrante una forte dimensione teatrale o cinematografica.

¹¹⁷ Ivi, p.106.

¹¹⁸ G. CELATI, *Su Beckett, l'interpolazione e il gag*, in ID., *Finzioni occidentali*, cit., pp.167-194, p.187.

Ma, innanzitutto, che cosa intende Celati per “interpolazione”? Il critico considera diversi procedimenti di interruzione del discorso che producono cortocircuiti, sviano la narrazione, ne impediscono un fluido decorso, cancellano il testo nel momento stesso in cui esso si produce. «Il senso originario del termine “gag”, nel vocabolario dello spettacolo anglosassone, è quello di interpolazione», dice Celati, e cita: «“to gag significa essenzialmente improvvisare una parte del proprio testo per nascondere un vuoto di memoria o un incidente qualsiasi” (Coursodon)». Da qui la nostra definizione di testo “incespicante”, che tende a riprodurre cioè, nel suo dispiegarsi sulla pagina, una delle dinamiche più utilizzate dalla *slapstick*: l’inciampo e la caduta. Nel saggio, per cominciare, si considera come uno dei procedimenti di interpolazione più caratteristici l’inserimento di spie linguistiche che evocano materialmente un interlocutore (il pubblico), il quale instaura un rapporto dialogico complesso e contraddittorio con l’enunciazione. Nei primi testi “francesi” di Beckett, per esempio, «la dinamica fondamentale dell’iscrizione è fornita dal rapporto io-voi; rapporto sempre sottolineato come richiamo ad una nostra incontestabile presenza e continuamente ravvivato da interpolazioni marginali che segnalano la soglia d’un contatto e i limiti di un gioco dialogico». Questo dialogo è ricreato concretamente attraverso la pura dimensione verbale, poiché «un pronome deputato a rappresentarci è iscritto nel testo quindi noi partecipiamo, per semplice appello alla nostra effettiva posizione di lettori, ad una pratica spettacolare comicamente scandalosa: scandalosa perché», spiega Celati, «non rinuncia a nessuna indiscrezione e nessun effetto, anche tra i più screditati, per coinvolgerci nelle incontinenze verbali e nella gesticolazione dello scriba che si esibisce davanti a noi». L’interruzione del flusso narrativo è data pertanto dal fatto che, se «la parola del testo risulta spartita da voci contrastanti segnalate dai pronomi io e voi», allora «attraverso un inciso, una clausola finale o una battuta d’umore, c’è un’eco della nostra presenza che devia la linearità del discorso», attraverso il rimando «ad un soggetto distinto dall’io narrante, che partecipa al discorso e potrebbe sollevare obiezioni, porre domande imbarazzanti, accusare o negare». ¹¹⁹

Questo tipo di interpolazione testuale ricorre soprattutto in *Abitare il vento*: già nelle righe iniziali del romanzo, il protagonista evoca un “tu” che potrebbe essere il lettore o l’autore (il quale in ogni caso, come abbiamo visto, rimane silente), ma che è comunque un fantasma del contraddittorio il cui ruolo principale è interrompere – obiettando, concedendo, rettificando – la dimensione monologica del flusso di coscienza. Cris si rivolge a questo “tu” come se potesse avere un influsso diretto sulla sua vicenda; materializza quindi una figura autoriale, con cui il personaggio contratta il fluire della sua storia, attraverso un serie di botta e risposta dove però la voce di questo “tu” viene completamente elisa e assorbita dal monologo:

¹¹⁹ *Ivi*, pp.167-168.

Per mettermi dentro la storia ho bisogno di un'automobile grossa possibilmente francese, peugeot o citroen, fai te. Se vuoi darmi la tua, padrone. Ma no, cos'hai capito, mica te l'ho chiesta in regalo [...] dammela così com'è intestata al padrone della ditta dove lavori, oppure a tua moglie, o a te. Dopo di che te l'hanno rubata ma non subito, aspetta un paio di settimane, fammela usare. Vedrai che la recuperi magari senza la ruota di scorta e la radio, io sugli accessori non mi assumo responsabilità, comunque sostanzialmente intatta, va bene? Be', poi mi ci vuole anche un po' di soldi. Io naturalmente qualcosa ce l'ho ma non mi basta, ci vogliono cinque, dieci milioni, vedi un po' tu.¹²⁰

Il cavaliere errante evoca inoltre una terza dimensione, composta di altre voci che interagiscono a loro volta con l'autore e con il personaggio allo stesso tempo, senza smettere di "aggiustare" continuamente la propria verbigerazione secondo i *feedbacks* fornitigli dal "tu": «adesso non metterti a fare l'avaro che tu il modo di rifarti ce l'hai, basta solo che vuoi, lo san tutti. Lo dicono tutti anche dove lavori che sei troppo onesto [...]. Così va bene e adesso possiamo andare, sei comodo?». Al tempo stesso, egli proclama la propria ribellione, sottomettendosi però contraddittoriamente all'immaginazione e alla scelta dell'autore come motore della storia: «e comunque sia chiaro che da questo momento mi muovo nel romanzo mio. Anche se la carta l'hai pagata te io non ti apparterrò mai, mai! Dunque cominciamo così, che tu t'immagini un caldo generalizzato, umido, torrido [...] Me ne esco alla prossima, dev'essere Cassino, sì, Cassino [...] e me ne vado a Formia. Oppure a Sperlonga, scegli».¹²¹ Un vero e proprio pubblico teatrale è evocato poi continuamente dall'appellativo «ragazzi» che ricorre nel suo discorso, con funzione fatica evidente quando per esempio, dopo un'ellissi seguita a una divagazione, egli deve riprendere il filo del racconto, che lo trova improvvisamente coinvolto nel rapimento di Andrea: «come ci sono arrivato. Be' ragazzi la storia è lunga ma sinteticamente ve la riassumo, dunque»,¹²² oppure quando commenta compiaciuto da solo il suo eloquio senza smettere di ammiccare a questo pubblico: «qui la rima imperversa ragazzi».¹²³

Il testo di Vassalli, dunque, pullula di «segnali fatici con funzione di avvertirci sui tempi del gioco, prevenirci nella esigenza di passar oltre, più oltre, attraverso le pagine, verso la conclusione»; cioè, di «scarti metalinguistici che verificano la comunicazione estraniandola improvvisamente», e che quindi scongiurano «la perdita del contatto riattivandolo di continuo, frammento per frammento». Attraverso l'evocazione di un "tu", e dunque di un dialogo, per Celati, «la parola dello scriba diventa una parola-reazione, la motricità verbale di chi sente la propria voce abitata dalla sua possibile

¹²⁰ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p.7.

¹²¹ *Ivi*, p.8.

¹²² *Ivi*, p.39.

¹²³ *Ivi*, p.44.

parodia, dall'ansia della sua noia o della sua vanità», e dunque si esprime attraverso una «gesticolazione verbale contraddittoria», una «parola di reazione a una presenza estranea allucinata dallo scriba».¹²⁴ Il monologo del protagonista di *Abitare il vento* è infatti altresì denso di *praeoccupationes* retoriche, attraverso le quali la voce narrante considera l'obiezione di questo "tu", la cui voce è completamente obliterata, ma con cui essa si trova comunque in un perenne dialogo conflittuale. Così, per esempio, Cris presagisce le critiche del lettore o dell'autore riguardo ai giochi di parole ricorrenti nel discorso, e sente il bisogno di giustificarsi: «l'acqua mi entra dal parabrezza e non si vede una fezza (fessa). Sì lo so, anche a me 'sta faccenda delle rime comincia a star sui coglioni, mi rendo conto che è un vizio, ma mi aiuta tanto a muovere il pensiero senza restarci intrappolato dentro».¹²⁵ Allo stesso modo, assillato dalla nevrosi che gli è causata, tra le altre cose, dalla presenza spettrale di questo interlocutore, egli tende a rettificare continuamente il proprio discorso, ad aggiustarlo cercando di seguire le reazioni del suo pubblico: trovandosi a spiegare necessariamente i giochi di parole («sta parlando con un'altra ragazza che è un incrocio di ragazza e pazza»),¹²⁶ sbrogliando la matassa dei fili di differenti discorsi che si intrecciano senza soluzione di continuità nel suo monologo – facendo per esempio irrompere il presente della narrazione su una digressione dove ha raccontato un apologo esopiano sulla politica: «mancano dodici a Reggio. Cioè questo non lo dice la volpe ma lo constato io basandomi sulla segnaletica»,¹²⁷ – o richiamando l'attenzione sui discorsi che si interrompono l'un l'altro, attraverso l'interrogazione fatica propria di un'enunciazione orale confusa dall'incespicare della memoria, dal deragliamento di un discorso nevrotico di cui si perde continuamente il filo («Parma chilometri due, così dov'ero rimasto?»).¹²⁸ Viste sotto questa luce, «le infinite rettifiche come le infinite domande sono concretamente», secondo Celati, «uno spettacolo isterico offerto in presenza dell'altro, da parte di chi tenta di sormontare con una motricità scomposta i timori interni e gli ostacoli esterni del proprio discorso»; e questo «spettacolo isterico presuppone la presenza dell'altro, senza il quale la gesticolazione d'appello, di richiamo, di scongiuro, di rivolta e di esibizione perde significato».¹²⁹

Vi è dunque, in Vassalli, una patologizzazione della sofferenza causata al personaggio dalla violenza politica degli "anni di piombo", che si riflette nella sua peculiare produzione linguistica; questa sintomatologia giunge a provocare, in un'ottica più ampia, un peculiare rapporto

¹²⁴ G. CELATI, *Su Beckett, l'interpolazione e il gag*, cit., p.169.

¹²⁵ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p.17.

¹²⁶ *Ivi*, p.21.

¹²⁷ *Ivi*, p.32.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ G. CELATI, *Su Beckett, l'interpolazione e il gag*, cit., pp.169-170.

dell'enunciatore con il testo e, dunque, una disfunzionalità narrativa. Tutte queste contraddizioni nevrotiche, tutti questi aggiustamenti secondo il *feedback* fornito da un interlocutore immaginario, fanno sì che il testo si dia continuamente nel suo prodursi, senza che esso sia presentato come stesura definitiva. Si tratta di un procedimento dello straniamento (che concorre al senso generale di irrealtà post-traumatica di cui parla Kleinert) e, allo stesso tempo, di un meccanismo a tutta prima comico, che restituisce una dimensione orale e teatrale del raccontare, propria, nelle sue incertezze, dei generi "minori" considerati da Celati. «Un procedimento [...] tipico del fantasista o attore da music hall è quello di sottolineare farsescamente quanto appena detto con un tocco finale che lo estrania», dice lo studioso; «attraverso l'uso intensivo di questo schema la prosa beckettiana» –il discorso vale anche per il monologo di Cris – «si trasforma in un gioco funambolico di parole sostituibili, ma tutte presenti, che si contraddicono di continuo; e così il testo man mano che si produce si cancella senza lasciare residui di senso accumulabili in una unità complessiva». ¹³⁰

Questa cancellazione progressiva del testo appena enunciato è evidente nella verbigerazione del protagonista, che tende a correggersi continuamente e a rettificare il già detto secondo criteri che non sono narrativi, ma puramente prosodici: la prima parola che affiora alla coscienza del narratore non possiede legami di sequenzialità narrativa con quella che la precede, ma trova piuttosto affinità nella rima o nell'assonanza; questa parola, enunciata impulsivamente dallo sproloquio nevrotico sovrabbondante, deve essere dunque continuamente rettificata e sostituita: «il soffierto cioè il soffiato cioè la soffiatta (mi dico) non ci può essere statta», ¹³¹ pensa Cris quando viene fermato dai carabinieri all'inizio della storia. Si può produrre anche il movimento contrario, dalla parola appropriata semanticamente a quella che possiede solo legami di suono con il già detto: «il fatto in sé, in re, in do». ¹³² La cancellazione progressiva del testo può essere restituita dalla voce narrante anche attraverso aggiustamenti metatestuali, con cui Cris commenta quello che ha appena detto, contraddicendosi in continuazione («inzomma dico per dire, non sono mica cose vere»), ¹³³ rimangiandosi ciò che ha appena detto parlando del suo passato («questi particolari Cris sono tuoi riservati personali e non li metti per scritto, vai avanti»), ¹³⁴ o commentando le modalità dell'enunciazione stessa e dichiarando il suo senso di inadeguatezza («che il seguito adesso lo racconto per così dire rallentato, in moviola, se no mi perdo i dettagli»). ¹³⁵ Anche *L'arrivo della*

¹³⁰ *Ivi*, p.178.

¹³¹ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p.9.

¹³² *Ivi*, p.20.

¹³³ *Ivi*, p.15.

¹³⁴ *Ivi*, p.67.

¹³⁵ *Ivi*, p.80.

lozione si chiude del resto, dopo l'elencazione di miracoli e prodigi causati dalla morte di Chetorni, con una postilla del narratore in persona, il quale si assume il compito di cancellare il testo che ha appena redatto: «ma se davvero, uno spettro...(No. Questa cronaca-storia è solamente da ridere. Le cose serie a chi è serio. *Nota del cronista*)». ¹³⁶

La continua cancellazione del flusso narrativo è data, inoltre, da un procedimento dominante nella prosa di *Abitare il vento*: il monologo del protagonista è disseminato di giochi di parole inseriti nel discorso senza soluzione di continuità, che mirano a scomporre e disgregare il testo – «i miei contatti con Tatti (sciarada, Cris, sciarada!)» ¹³⁷ – o a condizionare fortemente l'andamento della storia, determinando le immagini rappresentate ancora una volta in base al loro suono verbale e non a criteri di sequenzialità logica o, in generale, drammatica – «sono pieno di vino e la macchina è al fresco sotto un pino (cambio d'iniziale, Cris!)» ¹³⁸. Anche in questo, la verbigerazione del protagonista di Vassalli segue dunque i «moduli della *slapstick comedy*, dove la logica drammatica del racconto è sostituita da un canovaccio approssimativo sul quale si infilano le serie dei gags attraverso un incatenamento altrettanto approssimativo, e l'intero meccanismo si adegua più a un principio ritmico che a un principio di casualità». ¹³⁹ Vassalli intende restituire così, ancora una volta, la natura traumatica del racconto disarticolato di Cris, la difficoltà di narrare un vissuto immerso nella violenza politica dei «folli anni Settanta»; ma gli effetti più vistosi di questo trauma non sono tanto sulla coscienza del soggetto, quanto sul suo corpo, che, come vedremo, viene messo al centro della scena da questi procedimenti puramente verbali.

In ogni caso, è un vero e proprio ritorno del rimosso a determinare le peculiari modalità di una simile produzione discorsiva: «tutte le interpolazioni, le emergenze circostanziali, le annotazioni locali che l'iscrizione traccia sui margini vuoti del testo, tutto ciò che devia verso il momento meno solenne della sua produzione, verso le idiosincrasie dell'atto di scrittura», per Celati «costituisce il residuo spurio di una forma che solo nella sua stabilità finale diviene autorevole». A riemergere, dunque, è proprio la natura difficoltosa del narrare, obliterata completamente dal testo ben fatto e definitivo, dove ogni inciampamento, aggiustamento o contraddizione della voce narrante viene eliso. Queste forme di interpolazione sono dunque, nell'ambito della letteratura tradizionale, «intemperanze o incertezze della scrittura da controllare o espellere, perché spostano l'interesse della solennità del monumento per sempre dato al mondo, verso la precarietà dell'atto della sua produzione, perché ci coinvolgono nella motricità scomposta e contraddittoria di uno scriba che redige un testo,

¹³⁶ S. VASSALLI, *L'arrivo della lozione*, cit., p.182.

¹³⁷ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p.25.

¹³⁸ *Ivi*, pp.30-31.

¹³⁹ G. CELATI, *Su Beckett, l'interpolazione e il gag*, cit., p.176.

faticosamente togliendo la parola da un silenzio che la precede e che la genera». ¹⁴⁰ Vassalli, invece, privilegia evidentemente «le impurità che derivano dalla gesticolazione scomposta dello scriba nell'atto di produrre la sua storia» ¹⁴¹ sulla storia stessa, cioè su di una stesura compiuta, limata e circoscritta, data come “monumento”. Ciò che vuole restituire questo trattamento testuale è proprio la dimensione corporea, materiale, dello scriba che si agita e si contraddice istericamente: al fondo vi è l'individuazione di una sintomatologia, una concezione patologica degli effetti del linguaggio delle idee senza parole sul corpo del soggetto.

Qualcosa di simile accade ne *L'arrivo della lozione*, anche se il testo è non costituito da un vero e proprio monologo come quello di Cris, bensì da un affastellamento di materiali eterogenei e voci difformi, compattati sotto l'egida della voce narrante di un biografo. In ogni caso, il romanzo è dichiaratamente, sin dall'intestazione, una «storia di murgia e dintorni puntualmente ricostruita su documenti dell'epoca (1950-1973) e interpolata da riflessioni, appunti, divagazioni e sentenze di scrupoloso cronista»: ¹⁴² il procedimento di interpolazione è cioè dichiarato immediatamente dall'autore come modalità precisa di un'enunciazione problematica da parte del cronista che costituisce la voce narrante del romanzo. In questo caso, l'“inciampo” della narrazione portata avanti da una voce che esibisce grottescamente tutte le proprie difficoltà, non è reso tanto dalla presenza fantasmatica di un “tu” a cui rendere conto, che coi suoi contraddittori causa continui ripensamenti e aggiustamenti; ma, piuttosto, da domande retoriche che rendono l'idea di una sospensione del dispiegamento della storia e di una meditazione dell'enunciatore su come debba procedere l'enunciazione stessa. «Come prosegue una storia ch'è lacerata da scoppio?», ¹⁴³ si chiede il cronista dopo il racconto del primo attentato compiuto da Benito Chetorni; e anche, verso la fine del romanzo, «che fa un biografo quando gli involano il biografato, lo abbattano? Quando c'è un vortice storico che gli risucchia le cronache?». ¹⁴⁴ La messa in mostra delle difficoltà del narratore, (che, come abbiamo visto, è per Celati il corrispettivo verbale di una motricità comica perché scomposta e incerta), è peraltro esplicita quando egli dichiara: «essendo le successive vicende superiori alle facoltà narrative non dico mie, che sono un umil biografo: ma di un qualsiasi premiato scrittore ch'abbia in saccoccia un viareggio, un sila, un strega, un fuggi chianciano, un campiello: invocherò, com'è necessario per i lettori e doveroso ed utile, una musa in testimonianza. A rafforzare ed accrescere e

¹⁴⁰ *Ivi*, p.171.

¹⁴¹ *Ivi*, p.172.

¹⁴² S. VASSALLI, *L'arrivo della lozione*, cit., p.1 [corsivo mio].

¹⁴³ *Ivi*, p.53.

¹⁴⁴ *Ivi*, p.141.

valorare il mio detto».¹⁴⁵ Subentra però qui un altro genere di interpolazione, «la battuta *nonsensical* o contraddittoria in fine di periodo» che ha «funzione disgiuntiva, separando quando precede da quanto segue in modo da estraniare farsescamente il discorso»,¹⁴⁶ in questo caso attraverso un repentino abbassamento del tono solenne adottato dal narratore: immediatamente il cronista specifica che la «musa» a cui fa riferimento è una certa «Musa Concetta nata Parrasio».¹⁴⁷

A un simile incespicare della voce narrante contribuiscono elementi a essa esterni, come l'intromissione del commento non richiesto nel discorso di un personaggio («ci sono state centoventimilalire di danni, è vera, interamente risarciti dalla mia polizza scudo che in fatto di assicurazione mi lasci dire è un fenomeno»,¹⁴⁸ dice un tabaccaio rapinato da Chetorni e i suoi sgherri), o il frequente ricorso a un periodare spezzato, dove vengono utilizzati i due punti anche quando non ve ne sarebbe necessità rigorosa (interposti per esempio tra sostantivo e corrispondente aggettivo, o tra congiunzione e verbo: «perché: ne ho ancora voglia»)¹⁴⁹. Rimane in ogni caso, in questa voce narrante, una forte vocazione teatrale che, anche se in maniera meno esplicita rispetto al monologo di Antonio Cristiano Rigotti, evoca la presenza spettrale di un pubblico davanti al quale l'enunciatore si trova spiazzato e incerto. Anche il ricorso parodico alla forma della cronaca antica da parte di Vassalli costituisce, forse, una consapevole sottolineatura della dimensione teatrale della narrazione, soprattutto se si tiene conto dei «legami che uniscono il teatro e la cronaca medievale» cui accenna Walter Benjamin nel saggio sul dramma barocco tedesco: «leggiamo che “la storia universale era considerata dai cronisti come un grande dramma”, e che “le cronache universali sono strettamente connesse col teatro tedesco antico. Se infatti quelle cronache si concludono col giorno del Giudizio, in quanto fine del dramma universale, la storiografia cristiana non potrà non essere affine col teatro cristiano».¹⁵⁰ Del resto, la cronaca biografica di vita, morte e miracoli del neofascista Chetorni non vuole essere altro che il riflesso microcosmico del macrocosmo della tragicomica storia nazionale dell'Italia degli anni Settanta.

Uno degli effetti più vistosi di questo continuo inciampo del narratore è che, bloccando il flusso della narrazione, viene a trovarsi ridotta l'importanza della dimensione strettamente diegetica, del dipanarsi dinamico del racconto (o del dramma) attraverso un *plot*. Nei drammi di Beckett presi in esame, «la storia, ossia la logica drammatica che ordina narrativamente una serie di significati, risulta

¹⁴⁵ *Ivi*, p.70.

¹⁴⁶ G. CELATI, *Su Beckett, l'interpolazione e il gag*, cit., p.177.

¹⁴⁷ S. VASSALLI, *L'arrivo della lozione*, cit., p.70.

¹⁴⁸ *Ivi*, p.28.

¹⁴⁹ *Ivi*, p.74.

¹⁵⁰ W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p.117.

scopertamente sminuita, non comparando più come piano di discorso referenziale rispetto a quello della scrittura», dice Celati; «la storia cioè, presentandosi come un enunciato riferito attraverso un'enunciazione insoddisfacente che lo condiziona, perde l'impersonalità che è il primo attributo di una logica drammatica esplicante un destino, e perde insieme il suo statuto di referente oggettivo».¹⁵¹ Come abbiamo visto, in *Abitare il vento*, la logica drammatica cede non di rado alla sonorità delle parole e ad altre tipologie di giochi verbali, per cui ciò che interessa, di un termine scelto dalla voce narrante per raccontare la propria vicenda, non è il suo referente ma il suo aspetto fonico-ritmico. In questa prevaricazione dei procedimenti di interpolazione sulla logica strettamente narrativa, consiste, secondo quanto leggiamo in *Finzioni occidentali*, anche «la vera novità» dei generi del music hall e della *slapstick comedy*; precisamente, «nel fatto che [...] il gag può manifestarsi in piena libertà dalla logica drammatica, e che questa logica diventa un pretesto per infilare interpolazioni ed effetti recitativi autonomi: quindi un meccanismo secondario, di ripiego, diventa il meccanismo principale, sconvolgendo le basi stesse della logica drammatica (tutto deve portare verso un'agnizione) e conseguentemente l'autorità del testo».¹⁵²

Così, in *Abitare il vento*, per esempio, la linearità del flusso narrativo è deformata al punto che, secondo Cristina Nesi, «dopo un po' il lettore ha l'impressione che il testo possa andare avanti all'infinito (del resto la prosa, in quanto *prorsus*, non ha in sé un'idea di fine, se non arbitraria) finché un atto di insofferenza non fa precipitare tutto in quella morte, che mira ad annientare tutto: personaggio, autore, storia».¹⁵³ Lo dice anche esplicitamente, Cris, che nei suoi torrenti verbali – nei quali si affaccia in continuazione un esercizio fatico del linguaggio per cui, al fine di assicurare il contatto con il ricevente, la voce narrante si estranea dal racconto, per commentare l'atto stesso del narrare – la dimensione propriamente evenemenziale della diegesi non è che un aspetto secondario: «la storia s'imbrogia e naturalmente continua perché il bello delle storie appunto è che continuano sempre, persino quando non succede gnente».¹⁵⁴ Allo stesso modo, le “interpolazioni” anticipate nella didascalia introduttiva de *L'arrivo della lozione* non sono altro che procedimenti di rallentamento del flusso narrativo, come ad esempio nel «capitolo decimo: che non prospetta narrazione di sorta»,¹⁵⁵ o quando il cronista annuncia divagazioni («è giunto tempo e momento di dare fiato a una lunga digressione, circa gli amori del nostro»),¹⁵⁶ o introduce, commentandole, scene di un formato

¹⁵¹ G. CELATI, *Su Beckett, l'interpolazione e il gag*, cit., p.

¹⁵² *Ivi*, pp.188-189.

¹⁵³ C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., p.48.

¹⁵⁴ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p.81.

¹⁵⁵ ID., *L'arrivo della lozione*, cit., p.37.

¹⁵⁶ *Ivi*, p.61.

narrativo che adotta in certi luoghi gli stilemi del documentario televisivo («adesso c'è la suspense, il brivido. L'intervista tutta di schiena al personaggio anonimo»).¹⁵⁷

Quello che vogliamo evidenziare, è dunque come la verbigerazione scomposta dei personaggi e dei narratori di questi due romanzi di Vassalli ricalchi i moduli espressivi propri di una tipologia di commedia teatrale e cinematografica che è quella utilizzata come referente da Celati per l'analisi della prosa beckettiana, cioè il *music hall* e la *slapstick comedy*. Tuttavia, se pure in *Abitare il vento* troviamo, tra i cruciverba risolti dal protagonista, un fugace riferimento a uno degli attori anglosassoni di *slapstick* citati nel saggio su Beckett («Iniziali di Laurel: SL!»),¹⁵⁸ dobbiamo immaginare per la comicità delle due opere un modello fornito più propriamente dalle interpretazioni italiane di questi generi cabarettistici. Così farebbero pensare, per esempio, gli espliciti riferimenti alla comicità di Totò presenti in ambo i romanzi, a partire dalla reazione scomposta del “protosindaco di murgia” intervistato dal cronista de *L'arrivo della lozione* (con tanto di *stage directions* incluse nel testo): «perché io, caro signore, son protosindaco in murgia. (Alzando la voce). Io come lei mi vede e mi considera un politicuzzo qualsiasi vado tre volte all'anno a Roma. (Gridando) A Roma nei ministeri, ha capito? (Urla) [...] Caro il mio signore. Che io a lei non so nemmeno chi sia, ha capito? Nemmeno la vedo, se voglio. Ma mi faccia il piacere, mi faccia. Ma se ne vada, si tolga...».¹⁵⁹ Si richiama qui la celebre scena del vagone letto di *Totò a colori* (1952), dove l'attore napoletano si confronta con il supponente onorevole Cosimo Trombetta (Mario Castellani), con tanto di citazione esplicita («Ma mi faccia il piacere, mi faccia»).¹⁶⁰ Allo stesso modo, in *Abitare il vento*, la ribellione congiunta di Cris e del compagno Alessandro ai dettami di Ludovico, capo della cellula terroristica che attua il rapimento di Andrea, si esprime con una frase ripresa dalla scena del film *Totò, Peppino e la...malafemmina* (1956) in cui l'attore detta al fratello (interpretato da Peppino De Filippo) un'epistola sgrammaticata rivolta alla fidanzata del nipote – scena nata, peraltro, da un'improvvisazione d'impronta cabarettistica: «Caro Ludovigo il figo. Vengo a te con questa mia per dirti che non siamo servitori tuoi ma cavalieri erranti di ventura, a».¹⁶¹ Anche in questo caso, la citazione è quasi letterale: «veniamo noi con questa mia a dirvi» era l'*incipit* della lettera maldestramente redatta.

¹⁵⁷ *Ivi*, p.95.

¹⁵⁸ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p.26.

¹⁵⁹ *Id.*, *L'arrivo della lozione*, cit., p.108.

¹⁶⁰ Lo stesso riferimento non manca peraltro nel successivo romanzo *Mareblù*, v. *Id.*, *Mareblù*, Milano, Mondadori, 1982, p. 173.

¹⁶¹ *Id.*, *Abitare il vento*, cit., p.77.

Ulteriori contatti della vicenda di Cristiano Antonio Rigotti con i generi comici descritti da Celati sono dati dalla dimensione onirica che si intreccia a intermittenza con il racconto dell'erranza lungo la penisola: il critico riscontrava infatti «nella *slapstick comedy* una decisa scelta della dimensione mentale, o del sogno come metafora della mentalizzazione del vissuto, una sospensione della realtà di veglia ed un processo di derealizzazione del dato quotidiano», propria di un vissuto post-traumatico come quello seguito agli “anni di piombo” e risaltato nel saggio di Kleinert. Inoltre, nei generi anglosassoni presi in esame, assumono una decisiva importanza «temi come l'espulsione traumatica del personaggio», che diventa «figura dell'inizio, del cominciare, dell'installarsi in uno spazio estraneo o non familiare-quotidiano». Uno dei *tòpoi* più ricorrenti di *music hall* e *slapstick comedy* sarebbe allora «il tema del personaggio espulso da qualche parte, che non sa dove andare: a partire di qui l'itinerario e il testo si costruiranno in forma paratattica, come allineamento di interpolazioni successive, o di interventi non finalizzati». La descrizione corrisponde perfettamente alla vicenda di Cris, che comincia proprio da un'espulsione (l'uscita dal carcere) e prosegue con una serie di erranze che, per quanto si possa raccontare il protagonista, sono causate da espulsioni successive ricorrenti (la cacciata dalla casa di Firenze, la cacciata dalla cellula terroristica, *et cetera*): «sono un personaggio che cerca tetto-letto (cambio d'iniziale, Cris!) nell'asfissiante, insopportabile, mostruosa, vaporante, torrida estate milanese»,¹⁶² l'epilogo a cui si riduce il protagonista di *Abitare il vento*. Questo genere di *plot* si rispecchia d'altronde nella prosa e nella proliferazione verbale del narratore-attore, dal momento che «il vuoto lasciato dalla logica drammatica viene riempito dai diversi momenti della recitazione, alla quale è affidato il compito di simulare una continuità di direzione. La storia, il racconto dello scriba e dell'attore», come è evidente nel monologo di Cris, «non sarà allora che una continua permutazione di luoghi e di parti, in questa proiezione senza meta su un'altra scena, dove l'attore e lo scriba non dovranno smettere un attimo di farneticare e agitarsi convulsamente per mantenere il rapporto con chi li guarda».¹⁶³

Ciò che preme sottolineare in questo luogo, per quanto riguarda i procedimenti di interpolazione che dirigono le narrazioni nei due romanzi di Vassalli, è il forte legame analogico del testo con una concreta dimensione corporea, per cui il narratore si trasforma in attore, e il gesto verbale in gesticolazione quasi tangibile. Queste «interpolazioni istantanee del testo», infatti, secondo Celati «sottolineano la conversione dell'atto del narrare nell'atto del recitare, attirando l'attenzione sull'interprete più che sulla vicenda».¹⁶⁴ La verbigerazione scomposta del narratore, oltre a far affiorare una dimensione patologica del discorso che è portata alla luce dalla lettura di Kleinert, lo

¹⁶² *Ivi*, p.90.

¹⁶³ G. CELATI, *Su Beckett, l'interpolazione e il gag*, cit., pp.186-187.

¹⁶⁴ *Ivi*, p.177.

trasforma in *clown*, induce il lettore a focalizzarsi non tanto sul significato delle parole che pronuncia – sulla loro dimensione sintagmatica nella grammatica logica e causale della storia che si dipana – ma, piuttosto, su una motricità comicamente maldestra che richiama i *gags* basici dei generi del *music hall* e della *slapstick comedy* presi in esame nel saggio su Beckett: «i *gags-immagine* beckettiani», nota Celati, «sono spesso basati sul problema dell’equilibrio e della posizione del corpo, e quasi sempre si concludono nell’effetto stereotipo della caduta»,¹⁶⁵ che diventa pertanto l’immagine regolatrice di queste tipologie testuali. Il testo quindi mima un corpo che si muove scompostamente, che inciampa, cade, si rialza e cade di nuovo: non a caso, abbiamo visto che la baruffa comica è un *tòpos* ricorrente in entrambi i romanzi. La trasformazione della narrazione in caduta scomposta è evidente quando, per esempio, ne *L’arrivo della lozione* il narratore-cronista medesimo viene coinvolto in una di queste situazioni rissose: egli prova a intervistare troppo dettagliatamente il mentore neofascista di Benito Chetorni, e accade allora che «a un bel momento all’Aristide Míntula gli scappa fuori dai gàngheri, e mi dice di togliermi dai piedi, in fretta, e quando sono fuori presso la macchina tra cielo e mare e terra battuta non c’è nessuno all’infuori di due, che mi pigliano in mezzo e mi legnano, e io naturalmente grido e mi sbattono a schiena indietro sul cofano della mia macchina e uno mi prende la testa per i capelli e sbatte mentre l’altro mi lavora al corpo». ¹⁶⁶ Dalla dimensione puramente testuale la scompostezza che porta alla caduta affiora dunque al piano della rappresentazione.

Ancora una volta, allora, è necessario sottolineare il profondo legame intrattenuto dal gag dell’inciampo e della caduta (mimato dai testo di Vassalli) con la cultura popolare carnevalesca descritta da Bachtin: «tutta la logica dei *movimenti* del corpo comico-popolare (che possiamo riscontrare ancora oggi negli spettacoli da fiera e al circo), è un *logica topografico-corporea*», dice il critico russo; «il sistema dei movimenti di questo corpo è orientato in funzione dell’“alto” e del “basso”: il volo e la caduta (la voragine)», per l’appunto. La caduta è un’espressione del movimento verso il basso che domina la comicità carnevalesca; è però opportuno sottolineare, con Bachtin, che tale movimento non è lineare, bensì è composto da ciclici scambi di posizione:

la sua espressione più elementare – come dire, il “fenomeno primo” della comicità popolare – è *il movimento della ruota*, cioè una permutazione continua dell’“alto” corporeo in “basso” e viceversa [...]. Lo si ritrova in tutta una serie di altri movimenti semplicissimi del clown: *il sedere cerca ostinatamente di occupare il posto della testa, e la testa quello del sedere*. Un’altra espressione dello stesso principio

¹⁶⁵ *Ivi*, p.178.

¹⁶⁶ *Ivi*, p.36.

è il ruolo enorme avuto dal *rovescio*, dal *contrario*, dal *fare all'incontrario* nei movimenti e nelle azioni del corpo comico popolare.¹⁶⁷

Dall'analisi che abbiamo condotto in queste pagine risultano allora due grandi protagonisti delle prime prose romanzesche di Vassalli: il linguaggio e il corpo. Questi, in un certo qual modo, possono essere ritenuti anche protagonisti della stagione intera del Sessantotto: "presa di parola" da una parte e "liberazione sessuale" dall'altra sono tra i contributi più significativi apportati alla società, secondo un riconoscimento per lo più unanime, dal lungo decennio della rivolta. Può essere molto interessante, allora, esaminare l'interazione tra questi due elementi: se, come abbiamo visto utilizzando il saggio di Celati, la prosa dello scrittore novarese vuol fare emergere concretamente una dimensione corporea, deformata e al limite del patologico (così come viene restituita da una verbigerazione scomposta e confusa), è notevole che il linguaggio utilizzato sia un linguaggio di idee senza parole, e precisamente un gergo politico. A causare le deformazioni grottesche sembra essere dunque il linguaggio stesso, che attua una presa sul corpo e, in particolare, come vedremo, sulla dimensione sessuale. Questa è sì una di quelle più esaltate e iperbolicizzate dalla comicità carnevalesca, ma è soprattutto quella che più occorre disciplinare, nel contesto dell'assoggettamento da parte di un potere; del resto, proprio per questo possiede un ruolo privilegiato nella comicità popolare sovversiva. Vedremo pertanto come in Vassalli il discorso politico giunga ad afferrare la sessualità del soggetto: a dominare questi romanzi vi è, in ogni caso, la metafora del potere esercitato sull'individuo da una parola che, non più mezzo di liberazione, si fa mitologica, e tende a scavalcare ogni razionalità vegliante, additando un *surplus* di significato celato in una dimensione inattingibile.

Gli effetti grotteschi di un biopotere

Se abbiamo parlato di rivolta dei corpi contro i *corpora* è perché, nei romanzi di Vassalli, la ribellione anti-sessantottina dei protagonisti mira a rivendicare un pieno utilizzo del proprio corpo di contro a un *corpus* di parole, espressioni, fraseologie, che mostrano tutto il loro potere addomesticante in un'influenza sulla dimensione strettamente corporea: diritto che è esercitato pienamente da Cris nell'atto del suicidio, unica presa di responsabilità nella sua vicenda. Questo *corpus* linguistico, che va a formare quel linguaggio delle idee senza parole che è il discorso della "rivoluzione", è pensato dunque come un dispositivo, una macchina mitologica: dispositivo soggettivante del potere, come abbiamo visto, i cui effetti disciplinanti sono rappresentati da Vassalli attraverso la metafora della deformazione del corpo, e, nello specifico, da una presa del potere sulla dimensione sessuale, a partire

¹⁶⁷ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p.388.

concretamente dagli organi deputati a tale funzione. In questo senso, la rappresentazione del corpo nei romanzi presi in esame, sebbene attinga a piene mani dal repertorio della comicità carnevalesca, non è compatibile con l'ideologia popolare descritta da Bachtin: il corpo carnevalesco, infatti, non è mai soggettivo e individuale, ma è sempre la parte di un tutto, il ponte di accesso a una dimensione corporea collettiva (e precisamente per tale motivo l'attenzione è posta sulle parti che sporgono o rientrano); la presa del potere della parola è invece efficace su una soggettività, su un individuo che, abbandonata ogni speranza di inclusione in una *communitas*, viene ricacciato nella sua individualità patologizzata, senza alcuna possibilità di contatto con la collettività.

Se parliamo, per quanto concerne la produzione di Vassalli, di un biopotere, è perché una specifica dimensione della vita corporea, quella sessuale, in questi romanzi è sempre strettamente connessa – e, più precisamente, assoggettata – al discorso politico, e precisamente rivoluzionario. In effetti, proprio l'appiattimento della dimensione corporea – e, generalmente, biologica – su quella politica costituisce, secondo Esposito che riprende Foucault, il tratto distintivo del totalitarismo: se è vero che «da sempre il lessico politico adopera metafore biologiche – a partire da quella, di lungo corso, dello Stato-corpo» – e «come ha messo in luce Foucault, che a partire dal XVIII secolo la questione della vita si è andata progressivamente intersecando con la sfera dell'agire politico», spiega il filosofo italiano, tutto ciò avviene «sempre attraverso una serie di mediazioni, linguistiche, concettuali, istituzionali, che nel nazismo vengono del tutto meno: tra politica e biologia cade ogni diaframma».¹⁶⁸ Quando anche la mediazione linguistica viene a cadere e la politica diventa biopotere – controllo direttamente assoggettante dei corpi – si delineano i tratti di quell'oscura distopia in cui Vassalli rovescia l'utopia rivoluzionaria sessantottina.

Si può pensare, naturalmente, che dietro tale concezione, per quanto riguarda lo scrittore novarese, vi sia invece semplicemente una raffigurazione parodica dei discorsi inerenti alla “liberazione sessuale” che, come abbiamo visto, è uno degli aspetti della contestazione del Sessantotto che più ha lasciato tracce nella società e nella raffigurazione storica pubblica seguite al “decennio lungo”. Tale procedimento parodico è evidente in un testo aspramente satirico come *Archeologia del presente*, dove il narratore, raccontando i dibattiti sulla sessualità cui prendono parte i due protagonisti, critica il fatto che non si potesse parlare del sesso senza gli stilemi propri del discorso politico rivoluzionario: terminologia iniziatica, principio di *auctoritas*, fraseologia delle idee senza parole. Questo, per esempio, il suo commento alle discussioni organizzative in merito alla fondazione di una comune, che poteva prevedere il cosiddetto “amore libero”, ossia l'abbattimento di una concezione monogamica della coppia e del rapporto sessuale:

¹⁶⁸ R. ESPOSITO, *Bíos*, cit., p.118.

Quelle discussioni sul passaggio dalla prima alla seconda fase del comunismo erano durate a lungo; e, come spesso succedeva in quell'epoca, erano diventate delle vere e proprie dispute filosofiche, sull'interpretazione della vita e del mondo. Un estraneo che si fosse trovato ad assistervi, mi raccontarono i miei amici quando poi ne parlammo, avrebbe fatto fatica a rendersi conto che la ragione ultima del contendere era lo scopare, e che lo scontro tra le diverse scuole di pensiero conduceva lì. Erano stati chiamati in causa, ripetutamente e con grande scrupolo filologico, i classici del socialismo: Marx, Engels, Lenin, Gramsci, Mao.¹⁶⁹

È evidente qui un certo fastidio del narratore, *alter ego* di Vassalli, causato dall'utilizzo vuoto di categorie e giustificazioni politiche per discutere di un fatto materiale e quotidiano come la vita sessuale dei membri della comune: secondo il principio di smascheramento che regge la narrativa dello scrittore novarese, l'utilizzo del discorso politico, fatto di parole vuote, per alludere a una dimensione privata, che nulla dovrebbe avere a che fare con la politica, è una forma di inganno verbale che, in un'ottica illuministica, deve essere demistificato. La concezione di un legame strettissimo quanto fraudolento tra discorso politico e sessualità affiora anche in quell'ironica disamina dei tic linguistici degli anni Ottanta (molti dei quali non sono se non residui del "folle" decennio precedente) che si dipana ne *Il neoitaliano*. Leggiamo, per esempio, alla voce «Cazzo»:

nei banali anni Ottanta, l'uso del cazzo linguistico ha subito una notevolissima trasformazione rispetto ai folli Settanta: quanto l'accoppiata di due parole "forti" come cazzo e compagni [...] certificava di per se stessa la verità d'un discorso ed era quasi, come dire?, sostitutiva del pensiero che avrebbe dovuto precederlo. (Se c'erano i compagni, e c'era il cazzo, che bisogno c'era ancora di pensare? Lo dice anche il proverbio: "Quando c'è la salute, c'è tutto").¹⁷⁰

Anche in questo caso, l'accoppiata di politica e sesso cristallizzata nell'espressione «cazzo, compagni!» – perché, per quanto ironicamente, Vassalli non concepisce il «cazzo» quale mera interiezione, com'è evidente dal riferimento alla «salute» – ha una funzione mistificatrice, che l'autore denuncia comicamente: serve – in quanto linguaggio delle idee senza parole, prodotto del funzionamento di una macchina mitologica – a celare un significato inattingibile, e non a fomentare lo sviluppo di una riflessione critica («che bisogno c'era ancora di pensare?»).

L'unione di politica e sessualità produce dunque una serie di parole vuote coniate arbitrariamente per ingannare: ciò emerge anche dal monologo di Cris in *Abitare il vento*, che non di rado gioca sulla confusione dei due piani, concretizzata in quelle «scritte sessuopolitiche» su di «un muro pieno di

¹⁶⁹ S. VASSALLI, *Archeologia del presente*, cit., p.7.

¹⁷⁰ ID., *Il neoitaliano*, cit., p.20.

disegni, a matita e a biro e a carboncino»¹⁷¹ che il protagonista si trova a leggere in una delle case di brigatisti da lui frequentate. Così, i «collettivi di lotta» femministi di cui fa parte la sua vecchia amante Tatti diventano, con facile paronomasia, i «collettivi di potta»;¹⁷² e anche il desiderio sessuale femminile – perturbante nell’ottica fallocentrica che regola il monologo di Cris, il quale concepisce le compagne unicamente come oggetti delle sue pulsioni – deve essere ricondotto al discorso politico, secondo un movimento contrario a quello della citazione precedente. Nello specifico, così viene descritta Nanda, una brigatista che si aggira in pose discinte per l’appartamento dove viene tenuto in ostaggio Andrea: «la lezione del Carlo Marzo che ha detto proletari di tutto il mondo fatevi ancora ‘sto sforzo, lei l’ha capita alla sua maniera e inzomma. La citazione non è precisa ma quello che conta è la sostanza, così il Lessandro mi spiega che nel presente la Nanda è una compagna indefessa di prima riga che comunica sostanzialmente con la fessa-figa». ¹⁷³

Se queste espressioni sono il prodotto della mascolinità di Cris, frustrata dal femminismo (per cui il protagonista esternalizza nelle altre persone la propria falsa coscienza, l’autolegittimazione del desiderio erotico mediante il linguaggio politico), anche la sfera della sessualità virile è utilizzata come referente dei proclami rivoluzionari: la parodia dei materiali mitologici utilizzati da Balestrini passa anche per la rappresentazione di «un documento politico delle unità combattenti per la resurrezione del bischero»¹⁷⁴ (variante dialettale toscana per designare il fallo), che il protagonista si ritrova fra le mani a Firenze. Pure la genesi della politicizzazione del membro virile è ricondotta al linguaggio della politica, sempre attraverso un utilizzo comico della paronomasia: è in seguito a delle «erezioni pollitiche», racconta, che «Ercolino Semprimpiedi diventò Proletario, e Grande». ¹⁷⁵

Si tratta sempre, in questi casi, di commistione tra gergo politico e sessualità, di quell’abbassamento carnevalesco del linguaggio politico alla dimensione materiale corporea che è un’espressione del potenziale sovversivo del discorso impavido, atto a denunciare le storture del sistema di pensiero dominante accostandone le parole chiave a campi semantici che sono percepiti dal senso comune come osceni e volgari. Ma, come abbiamo visto, in Vassalli è presente anche il movimento inverso (la sessualità ricondotta a movente politico), per cui ci troviamo di fronte a una più ampia e complessa raffigurazione di un legame inscindibile tra parola politica e sessualità. Questo legame, che spesso giunge alla confusione tra i due piani, è il vero motore narrativo di *Abitare il vento*, dove troviamo una raffigurazione grottesca del nesso coercitivo che intercorre tra i due

¹⁷¹ ID., *Abitare il vento*, cit., p.19.

¹⁷² *Ivi*, p.25.

¹⁷³ *Ivi*, p.47.

¹⁷⁴ *Ivi*, p.26.

¹⁷⁵ *Ivi*, p.88.

elementi (la politica che disciplina la sessualità). Il protagonista, a parole, vuole infatti fuggire da una non precisata ideologia, ma non riesce a resistere ai propri impulsi sessuali iperbolici, ciò che lo riporta in contatto con quella lotta armata che lo aveva in precedenza condotto in prigione; ancora una volta, il discorso politico serve da giustificazione che rivesta di un'aura dignitosa e legittimi il puro impulso sessuale (come nelle discussioni sulla comune).

È significativo, a tal proposito, il fatto che il vero filo conduttore del lungo monologo di Cris in *Abitare il vento* sia quella «satiriasi tormentosa», per dirlo con Nesi, per cui «il dialogo con i propri sogni è degradato a ininterrotto monologo con il *Grande Proletario*, epiteto di cui si orna l'organo sessuale»: ¹⁷⁶ il fallo parla, canta, protesta, viene rimproverato dal protagonista, è in tutto e per tutto il deuteragonista della storia. Il dialogo tra Cris e il membro corre peraltro sempre sul filo della confusione tra gergo politico e metafora sessuale: «e siccome ci ho il Proletario nervoso causa forzato e prolungato riposo gli faccio tutto un discorso, gli dico vedi, nello stato che sei tu adesso un uomo di principî meno solidi dei miei ti farebbe una sega e invece no, io la sega non te la fo. Perché un Grande Proletario non si illude con vane promesse»; ¹⁷⁷ o anche: «tiro fuori il Grande Proletario e gli dico guarda un po' dove sono finito per colpa di te e delle tue rivendicazioni», ¹⁷⁸ dice il protagonista accusando il fallo del suo coinvolgimento nella prima cellula terroristica con base a Firenze.

Anche in questo caso, Vassalli ricorre a un'immagine che affonda le proprie radici nella cultura carnevalesca: quella del membro personificato, che si distacca dal corpo e assume un'esistenza indipendente. Difatti, in particolare al fallo e al ventre, per Bachtin, «è affidato un ruolo di primo piano nell'immagine grottesca del corpo; ed è per questo che essi diventano l'oggetto prediletto di un'esagerazione positiva, di un'iperbolizzazione; possono perfino *separarsi dal corpo*, avere una vita *indipendente*, così come possono soppiantare le restanti parti del corpo relegate in una posizione subalterna». ¹⁷⁹ La differenza che intercorre tra l'ideologia popolare del Carnevale e la satira vassalliana risiede però nel fatto che l'autore novarese, concependo il corpo dei suoi protagonisti come individuale e non come ponte di una comunicazione cosmica, mira soprattutto a rappresentare gli effetti deformanti sortiti dall'utilizzo coercitivo di un discorso politico che è vuota espressione di un linguaggio delle idee senza parole: il paradosso che domina la rappresentazione del Sessantotto in Vassalli, per cui la presa di parola antagonista si è fatta imposizione egemone, è portato al suo estremo nel momento in cui il potere performativo del linguaggio politico riesce addirittura a causare deformazioni grottesche sul corpo del militante che entra in contatto con tale linguaggio; su queste

¹⁷⁶ C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., p.46.

¹⁷⁷ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p.13.

¹⁷⁸ *Ivi*, p.26.

¹⁷⁹ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p.347.

deformazioni si regge uno dei principali meccanismi comici in atto nei romanzi presi in esame. Proprio in quanto rigettato nella sua individualità, il corpo si presta cioè all'efficace presa da parte di un potere, che è quello fascinatorio del linguaggio delle idee senza parole.

In Vassalli, la solitudine del soggetto lo porta a trovare un unico interlocutore nel fallo; e in questa immagine del membro parlante troviamo una rappresentazione della sessualità come di uno scrigno nascosto, che racchiude le verità profonde dell'individuo, sconosciute all'individuo stesso. «Fra i suoi emblemi la nostra società porta quello del sesso che parla. Del sesso che si sorprende, che s'interroga e che, costretto e volubile ad un tempo, risponde inesauribilmente», scriveva Foucault nel primo volume di *Storia della sessualità*: «un certo meccanismo, fiabesco al punto da rendersi invisibile, l'ha catturato in un giorno. Gli fa dire, in un gioco in cui il piacere si mescola all'involontario ed il consenso all'inquisizione, la verità di sé e degli altri». Qui il filosofo francese si riferisce in particolare a un'opera come *I gioielli indiscreti* (1748) di Denis Diderot, in cui gli organi sessuali femminili, personificati, diventano produttori di verità nel momento in cui raccontano e svelano vizi e virtù sessuali (ma non solo) di diverse classi sociali. Diventa evidente, pertanto, la qualità "testimoniale" dell'organo sessuale (sineddoche per l'intera sfera della sessualità), detentore delle verità più intime che spesso non affiorano neanche alla sua coscienza del soggetto: «è come se questo animale capriccioso che alberghiamo in noi», dice Foucault,

avesse da parte sua un orecchio abbastanza curioso, degli occhi abbastanza attenti, una lingua ed una intelligenza abbastanza ben fatti per saperla lunga, e essere ben capace di parlare, non appena lo si solleciti con un po' di accortezza. Fra ciascuno di noi ed il nostro sesso l'Occidente ha teso un'incessante richiesta di verità: a noi strappargli la sua, poiché gli sfugge; a lui dire la nostra, poiché la detiene nell'ombra.¹⁸⁰

Il proliferare dei discorsi sulla sessualità, che giungono a configurare un vero e proprio campo del sapere specifico, porta con sé la messa in funzione di un dispositivo che produce non solo verità, ma anche, più specificamente, identità: «una certa china ci ha condotti, in qualche secolo, a porre al sesso la domanda: chi siamo?». ¹⁸¹ Un'eco di questa concezione si ritrova, del resto, anche nella rappresentazione satirica vassalliana, nel momento in cui essa dà voce a esponenti dei movimenti di liberazione sessuale che concepiscono la sessualità come principale campo di battaglia delle libertà individuali: «il sesso [...] è ciò che ci tiene legati alla parte profonda e oscura di noi. I nostri sogni,

¹⁸⁰ M. FOUCAULT, *La volontà di sapere*, cit., p.69.

¹⁸¹ *Ivi*, p.70.

la nostra arte, le nostre religioni vengono da lì»,¹⁸² dice Michela in *Archeologia del presente*, con un tono sognante e para-filosofico in contrasto con la terminologia politica che regola le discussioni sull'opportunità dell'«amore libero» nella comune progettata dai militanti. In *Abitare il vento*, invece, il movimento di liberazione sessuale è visto unicamente come un ostacolo per gli impulsi animaleschi del protagonista («adesso la gran massa di queste donne dell'emancipazione universale sembra che si sono scoperte tutt'a un momento la repulsione del cazzo, e bisogna andarci con tazzo cioè con tatto»,¹⁸³ si lamenta Cris), e la sessualità stessa è degradata al dialogo col fallo. Questo in realtà altro non è che un monologo, poiché una vera e propria produzione di verità da parte del sesso sarà possibile solo nel momento in cui esso riuscirà a sganciarsi dal disciplinamento di una macchina mitologica sessantottesca che produce un linguaggio delle idee senza parole: «quando abiteremo il vento il Grande Proletario parlerà, ne sono assolutamente certo. Farà proclami ai popoli della terra e sarà bello e monumentale e moderatamente animale». ¹⁸⁴ Anche l'indagine di Foucault è del resto volta a portare alla luce gli «effetti di coercizione che» questo dispositivo di sapere della sessualità «ha potuto avere sugli individui, una volta che li aveva persuasi di scoprire in se stessi la forza segreta e pericolosa di una “sessualità”». ¹⁸⁵ Proprio questi effetti di coercizione sono rappresentati, attraverso le modalità del grottesco, nei romanzi di Vassalli.

Per comprendere dunque la concezione biopolitica che soggiace alla rappresentazione iperbolica di un fallo deformato dal dispositivo linguistico, fascinatorio e assoggettante, della macchina mitologica, possiamo fare riferimento a un testo molto più recente, che non intrattiene legami con l'opera dello scrittore novarese, ma nel quale troviamo una raffigurazione più grossolana di questo processo di assoggettamento; una raffigurazione che permette una decifrazione più immediata, fungendo facilmente da paradigma. Ne *La presa di Macallè* (2003), infatti, Andrea Camilleri, tratteggiando la Sicilia degli anni Trenta, stabilisce una connessione esplicita tra sessualità abnorme e indottrinamento fascista e cattolico, in un romanzo che fa un uso frequente delle immagini più tipiche del grottesco. ¹⁸⁶ Michelino Sterlini, sei anni, figlio di un locale gerarca fascista, è già alla sua

¹⁸² S. VASSALLI, *Archeologia del presente*, cit., p.7.

¹⁸³ ID., *Abitare il vento*, cit., p.19.

¹⁸⁴ *Ivi*, pp.40-41.

¹⁸⁵ M. FOUCAULT, *La volontà di sapere*, cit., p.7.

¹⁸⁶ La scelta di chi redige il presente elaborato è caduta su uno sguardo rivolto alla contemporaneità a noi più vicina, piuttosto che alle opere letterarie precedenti quella di Vassalli che avrebbero potuto influire sulla sua opera e, nello specifico, sulle rappresentazioni di un corpo sessualmente grottesco e patologico nel momento in cui è assoggettato da un'ideologia politica. Non si può però mancare di rendere esplicito, a questo punto dello studio, ciò che ha costituito un sottinteso dell'intero discorso su Vassalli condotto fin qui: la profonda influenza dell'opera di Carlo Emilio Gadda sullo scrittore novarese. Abbiamo già accennato a una “funzione Gadda” come modello linguistico per Vassalli e una cerchia

ristretta di “neosperimentali” circoscritta da Maria Corti (v. *supra*); Raffaele Donnarumma ha altresì specificamente riconosciuto che Vassalli «rilegge Gadda attraverso Manganelli, con una più precisa adesione alla poetica anti-romanzesca del Gruppo 63», come evidente dal fatto che, per esempio, *«Tempo di massacro»*, del 1970, è ancora una riedizione di *Eros e Priapo* via *Hilarotragoedia*, un «trattatello paradossale, costruito in una lingua immaginaria e stravoltamente manieristica» al modo dell’ingegnere milanese. I due romanzi *L’arrivo della lozione* e *Abitare il vento* segnerebbero invece «un progresso; seppure equivoco»: un progresso perché, in entrambi, «l’adozione di una struttura narrativa segna in qualche modo un riavvicinamento a Gadda e un congedo dal manganellismo», a partire dal primo: «romanzo-inchiesta a più voci che riprende a modo suo la spinta all’oralità del *Pasticciaccio*», plasmata attraverso le forme della «satira di un’estrema destra bombarola, sanguinaria, erotomane e grottesca», dove fanno capolino «alcuni *topoi* dell’anti-mussolinismo gaddiano». Un progresso equivoco perché, se già questo si risolve, a giudizio del critico, in una delusione, dal momento che «l’impegno della scrittura sembra sovrastare l’intenzione civile, senza neppure imporsi come creazione stilistica di pieno valore; così come la caricatura, più che rivelare il volto segreto della realtà, lo offusca», allo stesso modo nel secondo romanzo, sul terrorismo rosso, «quanto più Vassalli si impegna a satireggiare e a costruire giochi linguistici che mentalizzano certe irrompenti invenzioni gaddiane, tanto meno rivela di essere all’altezza di una situazione storica che, dopo l’omicidio Moro, aveva raggiunto una gravità impreveduta». Così, per Donnarumma, «la fatica imposta dal “lavoro sul linguaggio” (come recitava un *cliché* in voga in quegli anni) assolve da quella di comprendere davvero una realtà cui Vassalli, come tanti altri scrittori italiani, era impreparato», e «il gaddismo, nella doppia veste di deformazione stilistica e caricaturale, diventa un alibi per l’impossibilità di uno sguardo realistico; la sua conciliazione con la narratività fallisce. Così, nei libri seguenti Vassalli abbandona del tutto Gadda, per restaurare forme romanzesche più tradizionali e per darsi a una scrittura più ordinaria» (R. DONNARUMMA, *Gadda modernista*, Pisa, ETS, 2006, p.167).

Nell’ottica del presente capitolo, però, ciò che preme maggiormente sottolineare è la contiguità tra la rappresentazione grottesca del corpo deformato dall’ideologia in Vassalli e quell’«esercizio di psicologia delle masse e di analisi biopolitica» volto a individuare «nel duce il fallo seduttore della folla» (R. DONNARUMMA, *Carlo Emilio Gadda – Eros e Priapo. Versione originale*, in «Allegoria», 76, luglio/dicembre 2017, <<https://www.allegoriaonline.it/index.php/139-tremila-battute/76/1034-carlo-emilio-gadda-eros-e-priapo-versione-originale>>, 30 settembre 2018) che è l’*Eros e Priapo* dello scrittore milanese, probabile fonte diretta – nella versione del 1967, C. E. GADDA, *Eros e Priapo (Da furore a cenere)*, Milano, Garzanti, 1967 – delle opere di Vassalli qui prese in esame (e non di meno del romanzo di Camilleri, che condivide con Gadda l’ambientazione nel ventennio fascista). I romanzi dello scrittore novarese desumono infatti da questo libello, in cui vengono esplorate «le implicazioni corporali del mussolinismo, o addirittura le sue implicazioni genitali» (SERGIO LUZZATTO, *Mussolini buonanima* in ID., *Il corpo del duce*, Torino, Einaudi, 1998, pp.120-158, <<http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/fascism/luzzatduce.php>>, 30 settembre 2018), la rappresentazione di una «sessualizzazione della politica e della società» che per Gadda è «operata dal fascismo», come evidente in primo luogo dal «*fallologocentrismo* imposto dall’immaginario fascista» anche alla voce dell’io monologante (PAOLO GERVASI, *La cognizione di Priapo. Procedimenti caricaturali in Eros e Priapo di Carlo Emilio Gadda*, in E. ABIGNENTE, F. CATTANI, F. DE CRISTOFARO, G. MAFFEI, U. M. OLIVIERI, a cura di, *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, «Between», vol.VI, n.12, novembre 2016). I due autori si inscriverebbero dunque nel solco di una comune «*funzione* caricaturale interna alla storia letteraria, che si precisa come una forma di contro-storiografia fondata sull’iperbole stilistica, su una deformazione dei corpi individuali dei protagonisti che riflette la deformazione del corpo sociale» (*Ivi*, p.7): una mutazione grottesca direttamente correlata, in ambo i casi, al linguaggio, poiché è «l’iperbole linguistica» che «innesca immediatamente la caricatura fisica, in quanto le parole sono diretta emanazione del corpo». Ne consegue che «i discorsi

deformano il corpo, che nella mimica dell'*actio* assume pose grottesche, sulle quali si imprime la stessa perturbazione che violenta il linguaggio e il pensiero» (Ivi, p.9), come nel seguente passo: «[Mussolini] sgrondava giù chel gran verbo di balcone o di podio su la moltitudine “delirante” [...] di colassù di balcone i berci, i grugniti, i sussulti priapeschi [...] lo sporgimento di quel suo prolassato e incinturato ventrone, il dondolamento ad avanti-indietro, da punte a tacchi [...] la reiterata esultazione di tutto'l corpo, come lo iscagliasse ad alto una molla [...] e la consecutiva polluzione (maschia) a la facciaccia de'molti, degli innumerati e acclamanti. E da basso, e per tutto, tutti i grulli e le grullerelle fanatizzate della Italia a gargarizzarsene, a risciacquarsene l'anima di chel bel colluttorio» (C. E. GADDA, *Eros e Priapo*, 1967, cit., p.37).

Anche l'accento sulla dimensione sessuale è materia desunta da Gadda, in cui la fascinazione politica è tradotta in termini di attrazione erotica, per cui lo scrittore «accusa il “cervello-utero” femminile di “ninfomania politica”» – si noti qui l'accostamento di terminologia medica patologizzante e gergo politico – «descrivendo le donne – tutte le donne – quali minorate ebefreniche in preda a sempiterna foia duce-centrica» (A. CORTELLESA, *La mano pesante di Gadda. Sul nuovo «Eros e Priapo»*, in «Le parole e le cose», 19 gennaio 2017, <http://www.leparoleele cose.it/?p=25849#_ftn5>, 30 settembre 2018). Per riprendere direttamente il testo di Gadda, la cui feroce misoginia o ginofobia ci è oggi restituita integralmente nella recente edizione della versione originale a cura di Giorgio Pinotti e Paola Italia: «io non nego alla femmina il diritto ch'ella “prediliga li giovini, come quelli che sono li più feroci” cioè i più aggressivi sessualmente; ciò è suo diritto e anzi dirò suo dovere. Non nego che la Patria chieda alle femmine, soprattutto, di farsi fottere con larghezza di vedute. Ma “li giovini” se li portino a letto e non pretendano acclamarli prefetti e ministri alla direzione d'un paese [...]. La politica non è fatta per la vagina: per la vagina c'è il su' tappo appositamente conformato dall'Eterno Fattore, ch'è il toccasana de' toccasana» (C. E. GADDA, *Eros e Priapo. Versione originale*, Milano, Adelphi, 2016, p.37). In queste poche righe assistiamo a una evidente “politicizzazione” del fallo – in generale, o tratto da «quel pachidermico sistema di segni che è per Gadda il corpo del duce» (S. LUZZATTO, *op. cit.*) – già evidente nell'edizione del 1967, con cui il personaggio del Grande Proletario potrebbe dunque davvero avere qualcosa a che vedere. Anzi, una vera e propria identificazione del Grande Proletario con il demagogico «kuce» gaddiano ci è suggerita dalle espressioni «“sun chi mi” e “fo tutt mi”» (S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p.97) per cui Cris accusa il compagno, non a caso, di narcisismo, che non sono altro che scoperte citazioni del seguente passo di *Eros e Priapo*: «Questo qui, Madonna bona!», dice la voce monologante parlando di Mussolini, «non avea manco finito di imparucchiare quattro sue scolaresche certezze, che *son qua mè, son qua mè, a fò tutt mè a fò tutt mè*» (C. E. GADDA, *Eros e Priapo*, 1967, cit., p.17 [corsivi miei]). Non dobbiamo peraltro dimenticare la contingenza dell'ambientazione fascista nell'analisi e nella sessualizzazione gaddiane: significativo, a tal proposito, il fatto che il *Priapo* del titolo sia ripreso da una poesia di Gabriele D'Annunzio nella quale con tale nomignolo (che porta con sé un'interpretazione sessualizzata della politica demagogica) il poeta intendeva alludere al socialista Filippo Turati (cfr. A. Cortellessa, *La mano pesante di Gadda*, cit.).

Infine, Gadda poté forse servire da modello in generale per i procedimenti della comicità vassalliana, se è vero che le deformazioni grottesche nell'opera dell'ingegnere si possono inquadrare a tratti nel repertorio carnevalesco (Cfr. NIVA LORENZINI, *Carnevale*, in FEDERICA G. PEDRIALI, a cura di, *A pocket Gadda encyclopedia*, in «The Edinburgh journal of Gadda studies», 2, 2002, <<http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/carnevalorenz.php>>, 2 ottobre 2018). Il basso materiale corporeo associato alla figura di Mussolini, in *Eros e Priapo* ma non solo, non è infatti esclusivamente declinato nelle forme legate alla dimensione sessuale, ma anche a quella escrementizia: per fare un esempio, «il dittatore fascista, trasformato in “Merdonio” [...] o nell'antonomastico “Merda”, incarna del resto il Male universale negli apologhi del *Primo libro delle Favole* [...]: la scatologica rappresentazione degli Inferi, governati dal “Somaro” Mussolini e dalla “merdosa” Megera, corrisponde specularmente a quella di un mondo-cloaca, nel quale il

età un perfetto soldato del regime: odia i comunisti e gli abissini, interpreta alla lettera gli insegnamenti del catechismo, e quando il maestro di scuola, sapendo che ha imparato a scrivere precocemente, gli dice «“Ora piglia il gessetto e scrivi la prima cosa che ti passa per la testa”», lui scrive alla lavagna: «“Io amo Gesù, Mussolini, il papà e la mamma”»,¹⁸⁷ in perfetto ordine gerarchico. L'obbedienza cieca di Michelino, che lo trasformerà progressivamente in una letale macchina assassina fuori controllo, si accompagna a un'iperbolicizzazione della sessualità (possiede un pene enorme per un bambino della sua età), che però acquisisce significato non in rapporto al complesso delle immagini della comicità carnevalesca, bensì a un processo di assoggettamento da parte della macchina propagandistica del regime che giunge a controllare le sue parti del corpo e persino la dimensione sessuale, ritenuta, come abbiamo visto, la più profonda e inattingibile in un essere umano. Il culmine dell'esagerazione grottesca (fortemente disturbante) con cui Camilleri ha rappresentato metaforicamente questo assoggettamento è raggiunto nelle scene in cui i discorsi di Mussolini provocano al bambino delle vistose erezioni:

A un certo punto Mussolini disse:

“Alle sanzioni militari risponderemo con misure militari. Ad atti di guerra risponderemo con atti di guerra”.

Fu allora che Michilino sentì una vampata di cävudo in mezzo alle gambe.

nauseato Io dello scrittore è costretto a vivere» (RINALDO RINALDI, *Merda*, in F. G. PEDRIALI, a cura di, *Pocket Gadda Encyclopedia*, cit., <<http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/merdarinald.php>>, 30 settembre 2018>). Più in generale, «la satira gaddiana», come quella di Vassalli, «è il terreno di un'ambivalenza, e non si lascia ridurre all'immagine consolante di un moralismo lombardo e illuminista»: tra le altre cose, anche per quest'utilizzo di forme del repertorio carnevalesco. Secondo Donnarumma «i principi della satira classica [...], che pone da un lato una realtà degradata, dall'altro un soggetto che, almeno implicitamente, difende dei valori» in questo modo si incrinano, poiché «in Gadda, l'irragione e l'irrazionalità si insinuano ovunque, senza risparmiare neppure colui che parla»; e «al fondo della satira [...] c'è il nichilismo: cioè la scoperta che il valore non si incarna da nessuna parte e che, per sopravvivere, deve essere sbalestrato il più lontano possibile in una prospettiva mentale o ideale la cui difesa, tuttavia, resta problematica. L'utopia diventa, da luogo che non si trova quaggiù, fantasma che non può essere detto, ombra del passato, sogno». Al comico non rimane che riscoprire «la vitalità con l'immersione nel basso, nel carnevalesco, nella violenza pulsionale» (R. DONNARUMMA, *Satira*, in F. G. PEDRIALI, a cura di, *Pocket Gadda Encyclopedia*, cit., <<http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/satiradonnaru.php>>, 30 settembre 2018). Difficile trovare una definizione che più compiutamente possa descrivere anche il sentimento nichilistico di disillusione alla base della comicità vassalliana, che, se pure attinge a piene mani dal repertorio carnevalesco, non è per immaginare un mondo (alla rovescia) migliore, ma proprio per inibirne ogni possibile immaginazione, senza debordare dal contesto di un effimero rituale di inversione.

¹⁸⁷ ANDREA CAMILLERI, *La presa di Macallè*, Sellerio, Palermo, 2003, p.50.

Pinsò che si era fatta la pipì per l'emozioni, ma, passando una mano supra i cazùna, s'addunò che era asciutto.

[...]

‘U papà fici il saluto romano e po’ disse:

“Camerati, saluto al Duce!”

“A noi!” replicò la genti.

[...] Il discorso do papà finì in un tirribilio di battute di mano e vociate. E fu propio in quel momento che a Michilino gli tornò a menti la voci di Mussolini e attisò di colpo, dopo un'altra vampata di caluri. Sintiva che in mezzo alle sò gambe l'aciddruzzo non era più aciddruzzo, ma era addivintato una specie di sparviero prepotenti. [...] Calò la testa e taliò. I cazùna erano deformati dalla forza della testa dello sparviero che premeva contro la stoffa.¹⁸⁸

Il contatto con il romanzo di Vassalli si ritrova dunque nello specifico legame tra produzione discorsiva politica e dimensione sessuale, per cui il dispositivo linguistico produce deformazioni vistose su di un corpo assoggettato.¹⁸⁹ La coercizione è tale che il soggetto non può esercitare alcun controllo sulla propria corporeità, totalmente espropriata dal potere. Il professore Olimpio Gorgerino, che dà lezioni private a Michilino e ne approfitta per abusarne sessualmente con la scusa di insegnargli i costumi degli spartani (i fascisti dell'epoca, sostiene), nel momento in cui scopre che i proclami mussoliniani provocano delle erezioni al bambino, sfrutta questo riflesso automatico per perpetrare l'ennesima violenza su di lui:

“Professori, lo sapi? M'attisò”.

“E quando?”

“Prima si cataminò canticchia quanno sentii parlari a Mussolini, ma attisò veramenti quanno parlò ‘u papà. Manco potevo caminari”.

Gorgerino restò canticchia suprapinsero. Doppo niscì dalla càmmara e tornò con un grammofo a manovella e un disco. Carricò il grammofo, mise la puntina, posò il disco sul piatto. Michilino senti la voce di Mussolini:

“... esiste nel cuore dell'Europa con la sua massa imponente di sessantacinque milioni d'abitanti...”.

Gli attisò di colpo, divintò duro come un palu.

“... con la sua storia, la sua cultura, le sue necessità...”

Gorgerino s'acculò, raprì la vucca.

“Ce l'hai come un omo”.

¹⁸⁸ *Ivi*, p.64.

¹⁸⁹ Desidero ringraziare la prof.ssa Giuliana Benvenuti per avermi suggerito l'accostamento tra il romanzo di Camilleri e *Abitare il vento* nel segno della rappresentazione grottesca di un biopotere.

“... la Francia democratica e massonica ha approfittato del momento in cui la Germania era ancora inerme o quasi...”.¹⁹⁰

Come si evince facilmente dalle scene citate da *La presa di Macallè*, il termine che completa una triade con la parola politica e la sessualità grottescamente sproporzionata è la violenza. Il legame tra una dimensione sessuale patologicamente deforme e la violenza è più evidente ne *L'arrivo della lozione* che in *Abitare il vento*, poiché, come abbiamo visto, il romanzo del 1976 porta con sé una critica parodica proprio della cultura di destra, di marcata derivazione fascista, che pervade il paese ancora negli anni Settanta. Così, violenza e sessualità si intrecciano nei costumi sessuali del padre di Benito Chetorni, il quale solitamente, racconta il cronista, «mandava su i figli, chiudeva la porta di cucina e picchiava la moglie fino a che tutt'e due non si reggevano in piedi, e la scopava sul tavolo. Era il suo vizio particolare questo, per scopare la moglie di gusto doveva prima ben batterla». ¹⁹¹ Se nel monologo di Cris l'istinto sessuale è determinato dalla propaganda politica, qui troviamo un più stretto legame del desiderio con un gusto della violenza che è la stessa pulsione di morte quasi religiosa che conduce il protagonista della cronaca al martirio. Anche dopo i funerali di Benito, infatti, il cronista annota che «Vittorio Emanuele Chetorni al termine delle esequie ha scopato l'Italia sopra un banale divano, giovanilmente e di gusto. Avendolo la mesta cerimonia con i suoi odori, colori e rumori visibilmente eccitato». ¹⁹² Alle stesse esequie, la celebrazione del martirio viene consacrata proprio da un'ostentazione del fallo, in una parodia della *religio mortis* e del culto virile della violenza propri del neofascismo: «ti dedichiamo 'sto pàlpito. Quest'erezione marziale. Macabra. Bella di sanguigna bellezza». ¹⁹³

Vi è nel romanzo un legame strettissimo tra l'esercizio della violenza politica e una sessualità sproporzionata e deforme, com'è evidente, per esempio, già nella denominazione del guappo che insegna la dottrina neofascista a Chetorni, Aristide Mintula, in un romanzo in cui i personaggi hanno tutti dei nomi parlanti: la parola *mentula* in latino designa proprio il membro, e secondo alcune ipotesi etimologiche, deriva dalla radice “mèn-” che indica la sporgenza (cioè proprio la qualità del fallo sottolineata dall'ideologia carnevalesca che concepisce il corpo in comunicazione con il cosmo). Allo stesso modo, Benito Chetorni, appearing in sogno al cronista, descrive così la sensazione che si prova a uccidere un uomo, con filiazione diretta dalla perversione paterna: «ti si arrizza l'uccello. Che ogni volta che io ci sparavo a uno o che lo bruciavo mi veniva una voglia di fottere che non potevo tenermi.

¹⁹⁰ A. CAMILLERI, *La presa di Macallè*, cit., p.69.

¹⁹¹ S. VASSALLI, *L'arrivo della lozione*, cit., p.13.

¹⁹² *Ivi*, p.179.

¹⁹³ *Ivi*, p.183.

Come l'idiota di mio padre che per scopare mamma sul serio doveva prima ben batterla». Subito dopo, nel sogno, al cronista appaiono «le barricate di Reggio»,¹⁹⁴ nesso che unisce il romanzesco alla realtà storica contemporanea del neofascismo.

Un'altra immagine interessante di una sessualità deforme nel romanzo è quella della proprietà privata concepita come possessione sessuale dal personaggio di «Amedeo Schiantora da Serraficaia, barone ottavo Di Petto»,¹⁹⁵ latifondista della regione dove si svolge la vicenda, che concede i propri terreni per allestire il campo paramilitare dove vengono addestrati i neofascisti pronti al colpo di stato. «Religione il Di Petto n'ebbe una sola, profonda: per la proprietà privata in genere e per la sua propria terriera in particolare»,¹⁹⁶ racconta il cronista; e tale devozione religiosa arriva al punto che il barone muore in seguito a un colpo apoplettico proprio mentre sta intrattenendo un rapporto sessuale con il suo terreno, la qual cosa viene riportata non senza un comico imbarazzo reticente: «schiantato, si espresse il medico, da trombite o tromboflebite o congestione di vascolare, cardiaco. Forse causata da sforzo? (Non eran sfuggiti all'occhio vigile dell'esculapio paesano i segni freschi di polluzione, né l'inguinale disordine)». ¹⁹⁷ L'interpretazione del medico viene del resto confermata dal testamento del barone, redatto in forma di "canto della proprietà privata", in cui l'*incipit* di ogni strofa è dato dalla ripetizione anaforica della formula «Questo è il canto della proprietà privata; io celebro la proprietà privata in tutte le sue forme». ¹⁹⁸ Nel testamento, il barone dichiara apertamente la qualità carnale del suo rapporto amoroso con la terra da lui posseduta, citando come precedente illustre il rito dello "sposalizio del mare" celebrato nella Repubblica di Venezia:

Io sono un proprietario privato. Io possiedo la terra ed essa possiede me. [...] Come il doge di Venezia celebrava ogni anno il matrimonio della sua città con il mare, così fin dall'infanzia io tutti gli anni, a aprile, ho celebrato il mio matrimonio con la terra. Dichiaro formalmente, in questo mio testamento spirituale e materiale, che di donne d'ogni condizione in vita mia ne ho avute molte, ma ho amato soltanto la mia proprietà privata cioè la mia terra. D'amore spirituale e carnale. [...] Ogni anno a aprile io mi congiungo carnalmente con la terra (oh mia terra!) nel momento del suo massimo vigore [...].¹⁹⁹

Ancora un'altra storia in cui si saldano sessualità abnorme, morte e culto della proprietà privata è quella di Evaristo Torciglioni, industriale arricchito del nord, *self made man* con un passato da

¹⁹⁴ *Ivi*, p.47.

¹⁹⁵ *Ivi*, p.79.

¹⁹⁶ *Ivi*, p.80.

¹⁹⁷ *Ivi*, p.83.

¹⁹⁸ *Ivi*, p.84.

¹⁹⁹ *Ivi*, pp.86-87.

squadrista, sospettato dal cronista di essere in combutta, in qualità di finanziatore, con il movimento neofascista di Chetorni, e raffigurazione emblematica di uno dei cosiddetti “eroi della sesta giornata” (un tema caro a Vassalli, come dimostrato dal romanzo *L'oro del mondo*, 1987). Come il barone Di Petto, egli «una mattina fu trovato secco nel letto dopo nottata apoplettica; ma», ci tiene a precisare il cronista, «il giorno prima il suo uccello, stando a testimonianze certe, aveva “tirato”». Una forma di “gaia morte”, non dissimile da quella di Cris, si ritrova poi nell’allusione comica al cadavere con il fallo eretto, dove morte e vita si intrecciano e si confondono: «e piace pensare che abbia continuato a tirare almeno per qualche ora dopo la morte; dal momento che su tutti i muri della città di Tortonia i manifesti asserirono: è serenamente spirato, e anche: riposa in pace. Delicata allusione, data la tempra dell’uomo, ad un finale erettivo? Ad un’erezione postuma e incontrollata mal contenuta da bronzi e mogani? Forse».²⁰⁰

Infine, le potenzialità controrivoluzionarie di una sessualità liberata sono descritte dall’intellettuale di destra Ettore Camolacci, che descrive al narratore la propria esperienza in carcere. «Il popolo bue s’è svegliato di bolgia in bolgia di girone in girone di cella in cella», racconta, «facendo con le gamelle e i cucchiari un putiferio incredibile al grido vogliamo fottere aprite mirabilmente scandito, vogliam chiavare chia-va-re. Rimbombandone l’edificio intero». Ma le grida di desiderio sessuale dei detenuti comunisti non tardano a mischiarsi senza soluzione di continuità agli slogan politici, come tipico nella rappresentazione vassalliana:

che poi però sono usciti dal seminato proseguendo per conto proprio su slogan padroni borghesi ancora pochi mesi, confusamente avvertibile, gridando altri da un’altra parte giustizia proletaria e il popolo è forte, vin-ce-rà. Aumentando il casino di tono in tono, questo mi ha indotto a riflettere. Sulla funzione del sesso. Essendo il sesso l’ultima frontiera e l’unico oppio da popolo in grado di contrastare i pruriti della lozione marxista.²⁰¹

Insomma, al di là dei singoli casi, in questi romanzi di Sebastiano Vassalli è facile individuare un nesso tra sessualità abnorme e violenza politica, i quali sono a loro volta entrambi determinati dal potere coercitivo del discorso politico, prodotto linguistico del funzionamento di una macchina mitologica. Se ne *L’arrivo della lozione* la violenza è quella tematizzata direttamente da propaganda e mitologia neofascista (così come la violenza della proprietà privata), in *Abitare il vento* la componente violenta è data piuttosto dalla coercizione esercitata sul corpo di Cris da un linguaggio delle idee senza parole fortemente intriso di un’ideologia rivoluzionaria. In quest’ultima opera vi è

²⁰⁰ Ivi, p.163.

²⁰¹ Ivi, p.165.

sicuramente un certo sbeffeggiamento parodico della liberazione sessuale; ma a dominare l'immaginario che regola la narrazione è il rovesciamento parodico per cui un linguaggio dell'emancipazione come quello rivoluzionario si è fatto dispositivo egemonico di assoggettamento, producendo effetti vistosi sui corpi dei militanti che cadono sotto il suo nefasto influsso fascinatorio.

Per quanto riguarda il discorso specifico sulla sessualità, l'interpretazione repressiva su cui si fondano i movimenti di liberazione sessuale porta ad accostare emancipazione e liberazione del desiderio: «è perché si afferma questa repressione», leggiamo ne *La volontà di sapere* di Foucault, «che si può ancora far coesistere, discretamente, quel che la paura del ridicolo o l'amarrezza della storia impedisce alla maggior parte di noi di accostare: la rivoluzione e la felicità; o la rivoluzione ed un corpo diverso, più nuovo, più bello; o ancora la rivoluzione ed il piacere».²⁰² È così, quindi, che a una presunta interdizione esercitata dal potere sui discorsi inerenti alla sessualità viene contrapposto un incoraggiamento alla produzione di discorsività (il racconto intimo della propria sfera sessuale attraverso le modalità proprie della confessione), che trova efficaci corrispettivi nei gruppi di autocoscienza così come nell'"assemblea pulsionale" descritta da Umberto Eco. Il filosofo francese ha però decostruito ogni visione del potere che comporti le modalità della censura, sostituendo il paradigma della "società di sovranità" con quello della "società disciplinare": bisogna «pensare ad un tempo il sesso senza la legge ed il potere senza il re»,²⁰³ dice Foucault. Allo stesso modo, nel corso sulla *Nascita della biopolitica*, il filosofo ricordava che «le grandi tecniche disciplinari, che prendono in carico il comportamento degli individui giorno per giorno, e fin nei minimi dettagli» – dunque sino alle segrete stanze della sessualità – «coincidono esattamente – nel loro sviluppo, nella loro esplosione, nella loro disseminazione attraverso la società – con l'epoca delle libertà. Libertà economica [...] e tecniche disciplinari: si tratta, anche in questo caso, di due aspetti perfettamente collegati».²⁰⁴

Vassalli, nel suo pessimismo, giunge dunque a negare ogni collegamento tra liberazione sessuale ed emancipazione dell'uomo, rappresentando anzi la dimensione corporea in generale e sessuale in particolare come il campo d'azione di un potere coercitivo, esercitato proprio dal discorso che si vuole rivoluzionario. In ciò, viene curiosamente a coincidere con quanto affermava Pier Paolo Pasolini nell'*Abiura della trilogia della vita*, il corsivo pubblicato il 9 novembre 1975 sul «Corriere della Sera», dove egli sconfessava, pur senza rinnegarla, «la rappresentazione dei corpi e del loro simbolo culminante, il sesso» nella triade cinematografica composta da *Il Decameron* (1971), *I racconti di Canterbury* (1972) e *Il fiore delle Mille e una notte* (1974). Questi film, racconta Pasolini, si

²⁰² M. FOUCAULT, *La volontà di sapere*, cit., p.12.

²⁰³ *Ivi*, p.81.

²⁰⁴ M. FOUCAULT, *Nascita della biopolitica. Corso al Collège de France (1978-1979)*, Milano, Feltrinelli, 2005, p.69.

inserivano «in quella lotta per la democratizzazione del “diritto a esprimersi” e per la liberazione sessuale» – si noti qui come presa di parola e sessualità liberata vadano ancora una volta concepiti come complementari – «che erano due momenti fondamentali della tensione progressista degli anni Cinquanta e Sessanta», quando «l’ultimo baluardo della realtà parevano essere gli “innocenti” corpi con l’arcaica, fosca, vitale violenza dei loro organi sessuali». A metà degli anni Settanta, l’intellettuale si rende però conto che «anche la “realtà” dei corpi innocenti è stata violata, manipolata, manomessa dal potere consumistico: anzi, tale violenza sui corpi è diventato il dato più macroscopico della nuova epoca umana».²⁰⁵ «Ormai odio i corpi e gli organi sessuali», arrivava ad affermare Pasolini, spiegando: «naturalmente parlo di *questi* corpi, di *questi* organi sessuali. Cioè dei corpi dei nuovi giovani e ragazzi italiani, degli organi sessuali dei nuovi giovani e ragazzi italiani», i quali sono stati “vittime” di una «liberalizzazione sessuale» che «anziché dare leggerezza e felicità [...], li ha resi infelici, chiusi, e di conseguenza stupidamente presuntuosi e aggressivi».²⁰⁶ Una diagnosi che può ben valere per lo stesso personaggio di Cristiano Antonio Rigotti, detto Cris.

Bisogna però riconoscere che l’interesse di Vassalli non si concentra specificamente sulla liberazione sessuale (e sulle sue storture), ma piuttosto sul linguaggio mitologico della rivoluzione: la rappresentazione abnorme della sessualità gli serve solo per raccontare fin dove è saputo penetrare il potere coercitivo esercitato da tale linguaggio. Nel momento in cui, nella concezione distopica dello scrittore novarese, il regime discorsivo legato alla rivoluzione si è trasformato in dispositivo linguistico produttore di verità e assoggettante, che scavalca ogni critica, l’antagonismo si muta in nuova forma di potere; la *communitas* si consolida cioè gerarchicamente in una *societas*, e, producendo un discorso che si vuole produttore di una verità, la rivoluzione si fa disciplina. A quale modello di potere può dunque corrispondere il regime discorsivo della “rivoluzione” così come viene concepito da Vassalli? Come ha spiegato Mauro Bertani, «il modello originario di un potere che non è esclusivamente politico, o giuridico, o economico, o fondato sulla sola dominazione, Foucault lo cercherà negli ultimi anni del suo lavoro (orientato anche dalle ricerche di P. Brown) all’interno della tradizione religiosa inauguratasi col cristianesimo del III e del IV secolo, laddove si sarebbe costituito quello che designerà come “potere pastorale”». Si tratta di «un potere che “pretende di guidare e dirigere gli uomini nel corso di tutta la loro vita ed in ogni circostanza della vita, un potere che consiste nel volere prendere in carico l’esistenza degli uomini fin nel dettaglio e nel suo intero svolgimento, dalla nascita fino alla morte, e ciò per costringerli ad un certo modo di comportamento ed a conquistare infine la salvezza”», che verrebbe a essere, nel nostro caso, la società senza classi come destino escatologico che affonda le sue radici nelle origini ebraiche di Karl Marx e determina tutta la

²⁰⁵ P. P. PASOLINI, *Abiura della trilogia della vita*, cit., pp.71-72.

²⁰⁶ *Ivi*, pp.73-74.

teleologia comunista rivoluzionaria. Se il potere tradizionale si affermava «attraverso il trionfo sui sudditi, il potere pastorale», invece, secondo il filosofo francese, avrebbe «come funzione principale quella di fare il bene di coloro sui quali esso veglia e si esercita: di assicurare la sussistenza dei singoli individui e al contempo quella dell'insieme», ossia di una collettività che si riconosce in una mitologia fondazionale e fortemente identitaria quale abbiamo visto diventare progressivamente l'epica balestriniana. «Il potere pastorale verte dunque su di una molteplicità, che non è però una massa indistinta ma un insieme ordinato ed organizzato di individui»: non più una *communitas*, ma un collettivo strutturato come *societas*. Ricordando poi la metafora del comunismo come Chiesa ricorrente in Vassalli (e coerente con lo spirito antidogmatico rabelaisiano che pervade le sue immagini comiche), e unendolo alle immagini bibliche presenti in *Abitare il vento*, la parabola dei movimenti rivoltosi trasformati in *societates*, che si riflette nel discorso antagonista mutatosi in forma di potere coercitivo, è assimilabile all'evoluzione storica del cristianesimo descritta da Foucault e riassunta da Bertani:

a partire dal momento in cui il cristianesimo si è organizzato come Chiesa, sviluppandosi come forza politica e sociale all'interno dell'impero romano e candidandosi alla sua successione, si sono sviluppati alcuni meccanismi del tutto nuovi per la società occidentale. In primo luogo l'obbligo per tutti gli individui di conquistare la salvezza e, correlativamente, il diritto dei pastori della comunità ad esercitare una autorità consistente nell'obbligare gli uomini a fare tutto ciò che è necessario per la propria salvezza. Ma tale obbligo ha comportato anche l'accettazione dell'autorità di chi, solo, può condurre lungo il cammino della salvezza, e pertanto è in condizione di esercitare sugli individui una sorveglianza ed un controllo continui, di analizzare il loro comportamento in maniera infinitamente sottile e dettagliata, ed eventualmente di condannare. Di qui discende poi, secondo Foucault, una pretesa esorbitante nella storia delle società fino a quel momento: quella di un'obbedienza assoluta, totale ed incondizionata a qualcun altro.²⁰⁷

I movimenti sessantotteschi vengono dunque concepiti da Vassalli come un'organizzazione religiosa, come è evidente nei sogni di Cris, che si ribella ai suoi sacerdoti (il capo della cellula terroristica Ludovico) e trova la salvezza promessa da questa religione immanente unicamente nel suicidio.

Ciò che emerge dai romanzi dello scrittore novarese però, non è tanto un'analisi antropologica, politica o sociale dei gruppuscoli, che ne evidenzia la mutazione settaria: la ribellione di Cris, la sua disperata vitalità, costituiscono sempre il margine di resistenza conquistato da un corpo che si ribella a un *corpus* di parole vuote. Le deformazioni grottesche della corporeità dei militanti, anche se si

²⁰⁷ M. BERTANI, *Dopo la Nascita della clinica*, cit., pp.240-241.

fanno indizio di una concezione biopolitica del potere, sono piuttosto il retaggio di un repertorio carnevalesco caro all'autore, e la dimostrazione del limite estremo fino al quale può spingersi un discorso coercitivo, il potere fascinatorio di un mito tecnicizzato. La distopia vassalliana risiede pertanto unicamente nel rovesciamento per cui il linguaggio antagonista diventa linguaggio delle idee senza parole ed è dunque mezzo efficace per l'inganno e la mistificazione contro cui deve lottare uno scrittore a forte vocazione illuminista. Anche «l'obbedienza assoluta, totale ed incondizionata a qualcun altro», propria del potere pastorale, non è dovuta, come vedremo in *Mareblù*, a una guida politico-spirituale in quanto persona concreta, bensì al complesso dei discorsi prodotti che ne fanno un'*auctoritas*; discorsi per lo più fraintesi dal personaggio alienato, come accade per Cris che abbassa la fraseologia rivoluzionaria alla sfera del corporeo. L'attenzione di Vassalli è dunque sempre concentrata sul potere di una parola che può essere allo stesso tempo strumento di assoggettamento e via per l'emancipazione dell'umano; e sarebbe dunque arduo negare che in ciò l'esperienza del Gruppo 63, per quanto deludente, ha avuto un forte influsso sullo scrittore. Questo anche quando non sia possibile concepire una vera e propria liberazione dall'uomo: «nonostante ogni sua dichiarazione in contrario, resto infatti convinto che l'esperienza prima – quella della neoavanguardia – abbia lasciato in lui (nella sua opera) un'indissolubile esigenza di totalità, che ha semplicemente cambiato di segno», dice Tesio di Vassalli;

non più quella “sorta di furibonda, drammatica, enigmatica festa”, di cui parlò una volta con entusiasmo Giorgio Manganelli, ma un'altra ricerca non meno furibonda e drammatica – non meno “enigmatica”: la ricerca del non-senso della vita, il grande inganno che ci attanaglia, la natura mercuriale dei desideri, gli infiniti brividi del leopardiano orrore, il relativismo ironico della più pirandelliana cosmologia.²⁰⁸

In ogni caso, come insegna il titolo del colloquio tra lo scrittore e il critico, il *nulla* può comunque essere sempre *pieno di storie* da raccontare; ed è qui che la parola esprime il suo più genuino potenziale, e lo scrittore la sua vocazione primigenia, tracciando il cerchio che separa la vita dalla morte.

²⁰⁸ G. TESIO, *Sebastiano Vassalli un narratore di storie tra Omero e il Signor B.*, cit., p.128.

3.4 Esilio e apocalisse

Se è negli anni Ottanta che Sebastiano Vassalli, per sua stessa ammissione, diventa scrittore, è necessario approfondire cosa significhi per lui questo decennio, per comprendere a pieno l'atmosfera nella quale è immerso quando compone la sua trilogia satirica. Come abbiamo detto, il suo approccio al Sessantotto assume le forme di uno sguardo archeologico, proprio di chi sente la contestazione lontana anni luce, di chi ha totalmente archiviato quella stagione e, con un ghigno satirico, ne sancisce definitivamente l'inattualità. Nonostante l'anagrafe, lo scrittore novarese sente infatti di venire "dopo" il lungo decennio della rivolta, che non costituisce niente di più di un sogno, di una follia passeggera come il Carnevale: una versione deteriorata dell'interpretazione rituale che fornisce l'ossatura al ciclo epico di Balestrini. Nel suo vocabolario del *Neoitaliano*, alla voce «Post», egli scrive: «nessuna parola, o embrione di parola, si presta meglio di post a definire i banali anni Ottanta: che furono, per definizione, gli anni del "dopo"». ¹ L'accento posto su questo prefisso per definire il decennio del cosiddetto "riflusso" ci fa comprendere, dunque, come non ci si trovi all'inizio di una nuova stagione, ma piuttosto alla fine di un'altra, non senza ripercussioni sulla presente: se si è post-qualcosa, si è per forza condizionati da ciò che veniva prima.

Così, gli anni Ottanta sono densi di relitti del naufragio dei folli Settanta, di scorie delle ideologie, di alienati che hanno perso ogni possibilità di una narrazione teleologica che guidi le loro azioni, perdendo con essa la possibilità di un'azione responsabile sullo stato di cose, di un'*agency*; e ora sono chiusi nel loro feticismo ² passatistico, condannati a ripetere formule vuote, senza via d'uscita. Sono gli anni di una sconfitta dei movimenti di contestazione che assume i contorni, se non di un'apocalisse, di un vero e proprio trauma collettivo: così, tra le *parole degli anni Ottanta*, «Riflusso» non è altro che una «parola-trauma», che già alla fine del decennio precedente comincia a designare «la "tendenza a riscoprire e riconsiderare valori che appartengono al passato o si ritenevano superati, privilegiando nello stesso tempo la vita privata in contrapposizione a quella pubblica, sociale o politica" (così nel *Nuovo Zingarelli*)». Anche questa parola, però, secondo lo scrittore novarese, è «scaduta nell'uso dopo pochi anni», proprio perché troppo forte, nella definizione di "riflusso", è il condizionamento della stagione appena conclusa: proprio nella relazione, nel confronto tra i due decenni, risiede la qualità traumatica di un cambiamento epocale che può essere perturbante solo per

¹ S. VASSALLI, *Il neoitaliano*, cit., p.96.

² Ricordiamo che Michel Foucault definiva il feticismo come la «perversione modello» che è servita «da filo conduttore all'analisi di tutte le altre deviazioni, poiché vi si leggeva chiaramente la fissazione dell'istinto ad un oggetto nella modalità dell'aderenza storica e dell'inadeguatezza biologica» (M. FOUCAULT, *La volontà di sapere*, cit., p.137).

chi ha vissuto con pienezza la contestazione febbrile del lungo Sessantotto. Vassalli si limita invece a constatare come anche “riflusso” diventi un’altra parola vuota, un altro feticcio, che va ad aggiungersi a quelle parole-chiave che hanno guidato le mosse di una generazione cui pure lui anagraficamente appartenerrebbe. «Tale è infatti il destino delle parole-trauma, cioè delle parole che segnano un’epoca e le sue trasformazioni, come furono “impegno” nei miracolosi anni Cinquanta o “contestazione” nei favolosi Sessanta», dice lo scrittore: «di essere parole “a termine”, con una data di scadenza invisibile ma reale oltre la quale non è più possibile usarle. (Se non, appunto, in senso evocativo: “Ti ricordi, quando c’era la contestazione...”»)³ Rimane solo il ricordo, dunque, un’evocazione che ha tutte le caratteristiche della negromanzia, ossia di una *religio mortis*.

Del resto, riprendendo lo schema del rito di passaggio di Van Gennep, così come è stato ampliato da Turner, e applicandolo alla rappresentazione della contestazione sessantottina, è evidente come gli anni Ottanta costituiscano la fase immediatamente successiva alla compensazione, ossia al momento in cui le forze critiche della crisi mettono in atto meccanismi rituali e simbolici – il sacrificio, ma anche il processo penale – per riassorbire la fazione antagonista o sancirne definitivamente la separazione. In un solo passaggio Turner utilizza l’espressione «tema dell’Esodo» per riferirsi al distacco della collettività che ha scatenato la crisi dalla struttura sociale; tuttavia, parlando di rappresentazioni letterarie, la terminologia tratta dalla topica biblica ed epica in generale ci appare quanto mai indicata. Pensiamo, per esempio, alle differenti evoluzioni della contestazione politica e del conflitto sociale dopo la grande sconfitta del Sessantotto: Paolo Virno, nel bilancio sullo stato di cose nell’epoca controrivoluzionaria post-sessantottesca, ha per esempio evidenziato il fatto che «i centri sociali, moltiplicatisi in tutto il paese fin dai primi anni ottanta», nuovi punti di riferimento per l’antagonismo, «hanno dato corpo a una scelta di *secessione*: secessione dalle forme di vita dominanti, dai miti e dai riti dei vincitori, dal frastuono mediatico. Questa secessione si è espressa come marginalità volontaria, ghetto, mondo a parte», secondo una «vocazione a costituire una “riserva indiana” che, quasi sempre, ha contraddistinto (e intristito) quella esperienza».⁴ Il movimento è davvero «come un enorme fantasma assente ripiegato su se stesso rintanato nei suoi ghetti»,⁵ ora; ma non si tratta più della fase liminale, di margine, descritta ne *Gli Invisibili* di Nanni Balestrini, bensì di un vero e proprio Esodo, che, se non sempre ha le proporzioni bibliche e le forme di un viaggio, misurabili in una distanza spaziale, assume tutti i tratti di un esilio interno, di una segregazione e di una ghettizzazione volontarie. Insomma, il “dopo” non corrisponde per forza al “lontano”: esiliarsi significa, in questo caso, non per forza andarsene, ma rinchiudersi entro delle mura – anche quando

³ Ivi, p.107.

⁴ N. BALESTRINI, P. MORONI, *L’orda d’oro 1968-1977*, cit., pp.652-653.

⁵ N. BALESTRINI, *Gli invisibili*, cit., p.104.

queste mura, come nel caso dei personaggi di Vassalli, sono costruite non da mattoni ma da formule politiche vuote e ripetitive ridotte a puro *flatus vocis*.

Da quest'ultima affermazione è evidente come ci troviamo di fronte, ancora una volta, all'appropriazione letteraria di un'intersezione tra rapporti spaziali e temporali, ossia a un cronotopo. Non sarà più il cronotopo della rivolta, dove si intersecano il tempo mitico dell'epifania e lo spazio eminentemente cittadino della piazza, che diventa palcoscenico teatrale per le performance dell'araldo del Saturnale; piuttosto, ci troviamo di fronte a una spazialità rimpicciolita nell'intimo dell'Io, o che evoca una dimensione genericamente "lontana", incrociata al tempo del "post", come dice Vassalli, e che non di rado può assumere le forme della topica post-apocalittica: il cronotopo crepuscolare della sconfitta. E se il protagonista della rivolta era il corpo collettivo della comunicazione cosmica, la cui repressione si attua nell'individuazione data dalla reclusione carceraria e dal sacrificio, al centro di questo "tempospazio" si ritrova invece un corpo segregato nella sua individualità, come abbiamo già intravisto ne *L'arrivo della lozione* e in *Abitare il vento*: un corpo aberrante, deformato grottescamente dalla parola rivoluzionaria, che si accompagna a disfunzioni sessuali e psichiche, all'accumulazione di tic che configurano una vera e propria nevrosi data proprio dal distacco dell'individuo dalla collettività.

Quel che si propone questo ultimo capitolo è dunque descrivere brevemente tale cronotopo attraverso l'analisi di alcune sue differenti articolazioni. Nel romanzo attorno a cui s'impenna la trattazione, *Mareblù* di Sebastiano Vassalli (1982), troviamo la dimensione "lontana" dell'esilio e la consapevolezza del "post", declinate secondo quelle linee di sviluppo già intraviste nei romanzi precedenti: ancora, al centro della scena, un buffone condannato a una coazione a ripetere schemi di parola e di azione ormai svuotati dalla sconfitta della contestazione, un alienato espropriato della sua vita, che non è pertanto in grado neanche di intrattenere genuini rapporti sociali – la qual cosa si riverbera naturalmente sulla sessualità. Sessualità ed esilio si ritrovano poi in altri romanzi precedenti a quello dello scrittore novarese, come *Le cinque giornate* (1969) di Luciano Bianciardi e *Cani sciolti* (1973) di Renzo Paris (1944): in entrambi, la consapevolezza della sconfitta si accompagna a una rievocazione feticistica dell'età eroica che fu, in un'ambientazione spaziale che ripropone il classico conflitto letterario tra città e campagna. Se infatti il movimento della rivolta si svolge dalla periferia al centro (il movimento degli operai-massa emigrati al Nord come l'Alfonso di *Vogliamo tutto*, o come Vincenzo Guerrazzi autore e personaggio), la sconfitta spinge questi soggetti rivoluzionari ad autoemarginarsi, compiendo lo spostamento in senso contrario, rintanandosi cioè in una dimensione marginale che non spinge più all'azione diretta, ma alla contemplazione retroattiva e alla riflessione nostalgica su ciò che è stato.

Un immaginario apocalittico, già accennato in *Mareblù*, presiede poi a romanzi molto diversi come *La vecchia sinistra* di Luca Canali (1925-2014) e *La distruzione* di Dante Virgili (1928-1992), entrambi pubblicati nel 1970. Non sono romanzi propriamente sessantotteschi, poiché entrambi trattano una dimensione precedente o estranea alla contestazione, e la narrazione non è immersa nei fatti del lungo decennio della rivolta come nelle opere fin qui prese in esame. Tuttavia, possono fornire ambedue interessanti indicazioni sulle declinazioni dell'immaginario apocalittico nel contesto di una cultura politica, sia essa di destra o di sinistra. Se il romanzo di Canali racconta la fine, dai marcanti connotati sacrificali, della militanza degli anni Cinquanta strettamente legata all'egida quasi religiosa del Partito (la "vecchia sinistra", appunto, cui va a sostituirsi la "nuova sinistra" della contestazione sessantottesca), Virgili attinge a piene mani al repertorio di immagini dell'Apocalisse per descrivere i deliri di un fanatico nostalgico del nazismo (quale era dichiaratamente lui stesso), incrociati a pratiche sessuali sadiche e a un culto ossessivo del tedesco che assume i tratti di una lingua magica, capace di evocare i disastri auspicati dal protagonista e rievocare le glorie passate dell'hitlerismo. Ci troviamo, in questo caso, alle prese con una narrazione che è quanto di più differente esista dall'epica della rivolta sessantottina; eppure, a un'attenta analisi de *La distruzione*, vi si possono ritrovare le pratiche simboliche e il linguaggio delle idee senza parole propri della *Cultura di destra* neofascista descritta da Jesi, insieme a un impulso contro lo *status quo* venutosi a creare nel secondo dopoguerra, che si può schematicamente comparare con quello delle lotte antisistema del Sessantotto, per quanto in una direzione del tutto contraria. Anche nel caso di Virgili, poi, il protagonista è ossessionato dalla rievocazione negromantica di un'età che fu, in uno spregio e un'indifferenza allo stato di cose presenti che non sono comiche come quelle dei personaggi di Vassalli, ma che mantengono una forte componente di deformazione grottesca (a partire dalla sessualità deviante).

Chi c'è al centro dello scenario che abbiamo appena tratteggiato? Per capirlo, andiamo a leggere ancora sul dizionario del *Neoitaliano*, alla voce «Sessantottino»: «nei banali anni Ottanta, il sessantottino-tipo fu un ometto sui quarant'anni o poco più: grigio o con qualche ciuffo superstite di capelli nella regione soprastante le orecchie; con un accenno di pancia strangolato dai jeans e un passato coniugale burrascoso, di separazioni e di figli a ramengo e di successive, tragicomiche, convivenze».⁶ Augusto Ricci, il personaggio comico protagonista di *Mareblù*, è in effetti un Benito Chetorni o un Antonio Cristiano Rigotti sopravvissuto al martirio e dunque un po' più invecchiato e disilluso. Non ha però avuto vent'anni nel Sessantotto, non è un quarantenne come lo stesso Vassalli e come i sessantottini da lui descritti: Augusto ha sessant'anni, poiché, come lo stesso autore ha

⁶ S. VASSALLI, *Il neoitaliano*, cit., p.114.

suggerito,⁷ non è che un'allegoria del Partito Comunista giunto alla svolta crepuscolare degli anni Ottanta che culmineranno nella caduta del muro di Berlino, dopo essere stato messo a dura prova dalla contestazione studentesca e operaia. In effetti, più che con gli ambienti della contestazione, era con il PCI che Vassalli aveva avuto direttamente a che fare: nei folli anni Settanta, racconta a Giovanni Tesio, «bisognava aggrapparsi a qualcosa, per non finire chissà dove. Io allora, per tre o quattro anni, non di più, sono stato iscritto al Partito comunista»;⁸ esperienza evidentemente non meno deludente di quella dell'adesione giovanile al Gruppo 63. La vicenda tragicomica di Augusto Ricci, schizofrenico guardiano del camping ligure Mareblù, in perenne lotta contro tutto e tutti, che siano vacanzieri, proprietari del camping che lo vogliono licenziare, camerieri, aspiranti mogli o segretarie, preconizza in qualche modo la morte del PCI, rappresentato da un uomo profondamente invecchiato, legato indissolubilmente a un passato che si racconta glorioso e denso di lotte eroiche, ma che in sostanza non ha mietuto alcun tipo di successo:

mi passo adagio la mano sui capelli grigi dei sessant'anni, mi chiedo cosa ho fatto di sostanziale nella mia vita e mi rispondo niente. Un po' di guerra di Libia, un po' di lotta di classe. Ma subito mi correggo: no. Lotta di vita piuttosto. Perché per sopravvivere ho dovuto lottare contro ogni specie di mostri e tutto il resto ha poca importanza. Le mie fantasie. I miei ricordi. Gli spettacoli di cui sono stato protagonista.⁹

Circondato da fantasmi del passato – anche linguistici, come la «lotta di classe» abbassata grottescamente a «lotta di vita» –, Augusto Ricci rappresenta l'ala più irriducibile del partito, quella appunto che rimanendo attaccata ai propri idoli fa più fatica a evolversi con la società degli anni Ottanta. Difatti, egli si rispecchia nella foto di Stalin, appesa nella sua camera insieme a Marx, Lenin e Mao: «constato la grandissima somiglianza tra la mia faccia e la fotografia del gigante della storia Josif Vissarionovic Giugavili Stalin, mi tocco i baffi, gli zigomi».¹⁰ Se non ci sono gli estremi per intravedere qui una specifica rappresentazione allegorica del Partito prima della destalinizzazione, l'autore in ogni caso si riferisce a uno stato ingenuo della militanza comunista, in cui si crede ancora alla possibilità concreta di costruire una società e un mondo migliori, attraverso il processo palingenetico, corrispettivo della parusia cristiana, della Rivoluzione. Ma, come ha spiegato Cristina Nesi, «Vassalli diffida delle utopie *praticabili*, che prefigurano la costruzione di una realtà meccanica, e ne ha denunciato ogni inganno», perlomeno a partire da questo romanzo, «in cui le dinamiche

⁷ Cfr. C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., p.49.

⁸ S. VASSALLI, G. TESIO, *Un nulla pieno di storie*, cit., p.41.

⁹ S. VASSALLI, *Mareblù*, cit., pp.7-8.

¹⁰ *Ivi*, p.7.

narrative si innescano proprio sulla carica di odio del protagonista e sulla progressiva disillusione verso il socialismo reale».¹¹

La “presentazione” di Augusto Ricci, nelle prime pagine del libro, continua infatti con l’ammissione di questa stessa disillusione da parte sua, unita alla consapevolezza di essere diventato una parte connivente del sistema che prima intendeva combattere, in un racconto dove forti sono i contrasti tra il presente e un passato idealizzato dove portava in corteo le immagini dei grandi uomini del comunismo che adesso ornano la sua camera:

mi sono anche esibito in pubblico al tempo dei giganti della storia, cioè dei loro ritratti che si portavano per strada in processione. In corteo. Io portavo il ritratto di Stalin [...]. Poi sono diventato custode di questa proprietà privata quando ho capito che noi lavoratori invece di abbattere l’iniquo sistema del capitale lo manteniamo in funzione e lui ci paga per questo, insomma sono entrato nell’ingranaggio, eh già. In questa specie di circolo chiuso dove tutti cercano l’uscita, hai visto l’uscita? No. Chissà se c’è, quell’uscita...¹²

La *dinamica del corteo* qui rappresentata è la medesima descritta da Marchetti, con tutte le implicazioni liturgiche e rituali del caso, che vanno a conferire al Partito quello statuto di Chiesa con cui viene identificato, come abbiamo visto, da Vassalli. Ma il senso della festività che permette il rituale è evidentemente svanito, lasciando il protagonista solo a rimpiangere quei tempi, incastrato in un vicolo cieco che non è quello dell’ideologia, come per Cris in *Abitare il vento*, ma quello senza scampo dell’inglobamento nel sistema produttivo.

Questa cattiva coscienza è una sorta di basso continuo nel racconto in prima persona di Augusto, e immerge la sua figura in una profonda ambivalenza: da una parte egli recita la parte del militante spaccone che vanta il suo passato, ma dall’altra si rimprovera continuamente per essersi venduto al sistema capitalista senza rendere onore a tale passato, che per di più è spesso immaginario («per finire di svegliarmi mi do degli schiaffi sulle guance, mi dico collaborazionista, servo del padrone, giuda»)¹³. Lo sdoppiamento è infatti il principio regolatore di questo romanzo: innanzitutto, Augusto si presenta come un narratore inaffidabile, si contraddice, non capiamo mai se ciò che racconta del suo passato corrisponde a realtà o se è solo una sua immaginazione, un suo sogno. Come dice Nesi, «se anche veste i panni del rivoluzionario con convinzione, le sue parole e le sue azioni non sempre coincidono, lasciando supporre un’incongruità, se non uno sdoppiamento fra finzione scenica e

¹¹ C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., p.94.

¹² S. VASSALLI, *Mareblù*, cit., p.8.

¹³ *Ibidem*.

vita».¹⁴ Da un lato, in effetti, Augusto è semplicemente un bugiardo, un altro Don Chisciotte vassalliano che ammantava di eroismo azioni che non sono semplicemente banali, ma persino deprecabili. Per esempio, quando per la prima volta tira fuori il binocolo con cui soddisfa le sue ossessioni voyeuristiche sulle donne del camping, dice: «do un'occhiata al mondo aiutandomi col mio binocolo a prismi ottici Zeiss di cui un giorno racconterò l'incredibile storia. Come l'ho tolto al nemico là nel deserto di Libia. Come è arrivato in Italia».¹⁵ Poco dopo, però, è la sua stessa coscienza, incarnata nella foto di Stalin, a sbugiardarlo: «“Datti da fare. [...] Invece di passare il tempo a sbirciare le donne del campeggio con quel binocolo Zeiss che ti sei comprato con i tuoi soldi a Savona, altro che guerra di Libia!”»¹⁶ dice il ritratto parlante. Leggendo *Mareblù* siamo dunque perennemente chiamati a interrogarci sullo statuto di verità delle affermazioni di Augusto, al punto da dubitare che il suo odio verso personaggi meschini come i proprietari del camping o verso le famigliole di villeggianti che egli nomina spregiativamente con le città di provenienza desunte dalla targa della auto (i Milani, i Bergami) sia ben riposto; insomma, sembra sempre di trovarsi dinanzi alle farneticazioni di un matto. Eppure, Vassalli gioca con questa ambiguità: di fatto «l'odio del custode, per quanto selvaggio, non appare mai irragionevole e, a dispetto dello spigoloso carattere, Augusto conquista la comprensione del lettore»;¹⁷ ma non di meno, quando gli odiati Milani, parlando coi Bergami, dicono di lui «“bisogna avere pazienza” “è un po' suonato” “un po' matto” [...] “ha la faccia da spiritato”. “Peggiora tutti gli anni”»¹⁸, sorge il dubbio che abbiano ragione, e che il suo perenne rancore sia immotivato. La scissione interiore del personaggio si concretizza poi in una vocina interiore che affiora alle sue labbra e che, fuori dal suo controllo, prende a insultare lui stesso e i fondatori del comunismo internazionale che egli venera ossequiosamente:

a volte succede un fatto stranissimo e difficile da spiegare, ecco: io insulto il Piccolo Padre. Senza motivo, accidenti! [...] Faccio scongiuri complicati e inutili perché quello che parla con la mia voce è un altro e sono costretto ad ascoltarlo mentre si rivolge all'immortale Josif Vissarionovic Giugasvili Stalin. [...] Quel lurido provocatore. Quel farabutto. Quel mostro. Parla a mio nome e attraverso la mia bocca: pùh!¹⁹

¹⁴ C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., p.50.

¹⁵ S. VASSALLI, *Mareblù*, p.15.

¹⁶ *Ivi*, p.48.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ivi*, p.52.

¹⁹ *Ivi*, pp.46-47.

Da un altro lato, attraverso questa cattiva coscienza che lo assilla, prende voce una ribellione contro il dominio dispotico della dottrina dogmatica comunista che il protagonista si è autoimposto; e questa ribellione, questa emersione del verbale segreto, è possibile poiché Augusto, come i suoi predecessori nei romanzi che abbiamo analizzato, altro non è che un'incarnazione della triplice figura dello sciocco/furfante/buffone. Perciò egli si arroga il diritto di sbeffeggiare l'autorità, e il diritto, prettamente buffonesco, di non comprendere o di far finta di non comprendere; ancora una volta, così, le immagini del repertorio carnevalesco si addensano nel romanzo. Vi troviamo, per esempio, i *tòpoi* della «cena pantagruelica»²⁰ e dell'ubriacatura, al termine della quale Augusto rigetta e vomita allo stesso tempo tutto il suo astio contro i ritratti di Stalin, Lenin, Mao e Marx, rinfacciando loro il paternalismo ipocrita con cui, nella sua testa, lo assillano cercando di dirigere la sua vita: «guardatemi vomitare mostri. Guardate la mia disperazione perché voi disperati sul serio non siete stati mai, siete vissuti alla grande. Come i capitalisti e i rappresentanti dell'iniqua proprietà privata e insomma come quelli che avete eliminato, siete della stessa pasta voi! Le miserie umane le conoscete soltanto nelle statistiche».²¹ L'ebbrezza coincide dunque con l'enunciazione della verità nascosta, con l'irruzione del verbale segreto.

Nell'analisi delle fonti delle immagini del banchetto in Rabelais, Bachtin notava poi che «nella letteratura ricreativa latina del XII e del XIII secolo le immagini conviviali, legate a quelle della virilità, sono incentrate di solito sulla figura di un monaco ubriacone», il quale, «troppo dedito alla vita materiale e corporea, è in forte contraddizione con gli ideali ascetici che, in quanto monaco, serve»; il fatto però che il principio dell'abbondanza sia eminentemente positivo presso questi autori latini, fa sì che «non è possibile precisare dove finiscano le lodi e cominci il biasimo»²² rivolti al monaco che viene meno alla propria devozione. Il guardiano del *Mareblù* corrisponde perfettamente a questa figura, dal momento che si è autoproclamato celebrante di quella Chiesa comunista che, negli anni Ottanta in cui è ambientata la narrazione, sta già disfacendo le proprie maglie dogmatiche. D'altronde, anche lo sguardo di Vassalli alterna lode e biasimo, poiché, se da una parte vuole denunciare l'ambiguità di molti comunisti italiani che predicano bene e razzolano male, dall'altra non può che provare empatia per l'ebbra ribellione del suo personaggio ai rigidi precetti del marxismo. Nel romanzo, poi, non manca neanche la baruffa, culmine dei litigi con le famigliole in vacanza, che dà vita a *gag* dall'effetto nettamente cinematografico e specificamente *slapstick*: avendo i padri Milano e Bergamo trovato Augusto solo e ubriaco, cercano di metterlo a letto, ma, racconta il guardiano, «quando alza il braccio per accendere la luce ci mollo un cazzotto che dovrebbe colpirlo

²⁰ *Ivi*, p.130.

²¹ *Ivi*, p.66.

²² M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p.321

al centro dello stomaco stortandomi un dito contro lo stipite, ahi».²³ Anche in *Mareblù*, inoltre, com'era per le opere precedenti, la verbigerazione incespicante della voce narrante è stilisticamente omologa alla motricità scomposta di questo genere comico.

Più che negli altri romanzi, però, nella figura buffonesca di Augusto Ricci l'accento è posto sulla maschera e sulla finzione teatrale e cinematografica, non senza alcuni spunti di riflessione che toccano le tematiche pirandelliane. «Ho sempre avuto un debole per la recitazione, io»,²⁴ dice il protagonista di questa «grottesca commedia all'italiana»;²⁵ e continuamente si immagina di essere protagonista di un film di cui visualizza titolo e scenografie:

la mia è una specie di maschera e quando me la toglierò, presto o tardi, sarà LA FINE DEL MONDO. No non va bene, è eccessivo. Non bisogna mai esagerare con questi titoli. Meglio IL RITORNO DI AUGUSTO RICCI [...]. Oppure L'APOCALISSE BORGHESE, ecco. Mi sembra già di vederlo. In technicolor con le trombe che segnalano l'inizio del film mentre il protagonista viene fuori dal mare, emerge.²⁶

La figura precisa di attore comico su cui viene modellato il protagonista è il clown circense: «pagliaccio»,²⁷ non a caso, viene apostrofato dai ritratti in un momento di litigio. Se, come dice Nesi, «*Mareblù* era stato inizialmente commissionato come soggetto per un film, di cui Scarpelli avrebbe dovuto scrivere la sceneggiatura e Sordi esserne l'interprete, è facile ipotizzare l'intento metanarrativo dello scrittore»;²⁸ e vi si può allora cogliere il riferimento a uno dei grandi registi del cinema italiano, Federico Fellini. Nel 1970 il regista riminese gira infatti un film per la televisione sul mondo della comicità circense, intitolato *I clowns*: Fellini si rifà ai propri ricordi d'infanzia per raccontare un mondo del circo (già esplorato peraltro ne *La strada*, 1954) in cui il comico è dominato da una dimensione doppia e ambivalente, che contiene al suo interno la tragicità. Il nome del protagonista di *Mareblù* è un esplicito riferimento di Vassalli a questo film: «quando dico: “il clown”, penso all'augusto», spiega il regista nel libro *Fare un film* (1980), illustrando il tema del doppio che domina la figura del pagliaccio da circo:

²³ S. VASSALLI, *Mareblù*, cit., p.65.

²⁴ *Ivi*, p.8.

²⁵ C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., p.49.

²⁶ S. VASSALLI, *Mareblù*, cit., p.9.

²⁷ *Ivi*, p.48.

²⁸ C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., p.53.

Le due figure sono, infatti, il clown bianco e l'augusto. Il primo è l'eleganza, la grazia, l'armonia, l'intelligenza, la lucidità, che si propongono moralisticamente come le situazioni ideali, le uniche, le divinità indiscutibili. Ecco quindi che appare subito l'aspetto negativo della faccenda: perché il clown bianco, in questo modo diventa la Mamma, il Papà, il Maestro, l'Artista, il Bello, insomma "quello che si deve fare". Allora l'augusto, che subirebbe il fascino di queste perfezioni se non fossero ostentate con tanto rigore, si rivolta. Egli vede che le "paillettes" sono splendenti; però la spocchia con cui esse si propongono le rende irraggiungibili. L'augusto, che è il bambino che si caca sotto, si ribella a una simile perfezione; si ubriaca, si rotola per terra e anima, perciò, una contestazione perpetua. Questa è, dunque, la lotta tra il culto superbo della ragione (che giunge a un estetismo proposto con prepotenza) e l'istinto, la libertà dell'istinto. Il clown bianco e l'augusto sono la maestra e il bambino, la madre e il figlio monello; si potrebbe dire, infine: l'angelo con la spada fiammeggiante e il peccatore.²⁹

Facendo riferimento a quello che dice Fellini, si comprende molto bene che l'Augusto Ricci di Vassalli incarna proprio il pagliaccio augusto che si ribella a «ciò che si deve fare», ai Padri-Maestri raffigurati nei ritratti appesi nella sua camera. La sua voce più genuina sembra dunque essere quella che insulta i padri del comunismo e non quella che li ossequia: la stessa, identica, voce dissacrante di Antonio Cristiano Rigotti. Ancora una volta, dunque, il personaggio buffonesco è l'araldo di una ribellione, è il primo ad avere il coraggio, datogli dall'immunità che tutela la sua figura, di verbalizzare l'emersione di una contraddizione rimossa nella coscienza di una collettività: in questo caso, il divaricarsi tra la teoria marxista e la pratica del Partito e dei movimenti, lo svuotamento di significato di tutto un armamentario di espressioni formulari che non possono e non devono più sopravvivere all'avanzata del decennio del "riflusso".

Così, tutti gli sdoppiamenti della figura di Augusto (narratore inaffidabile e schizofrenico) sono riconducibili a una doppiezza politica che è il risultato di una mancata adesione delle parole alle cose e ai fatti. «Alcuni critici», dice Nesi, «vedono, non a caso, nel libro un'allegoria degli italiani che parlano continuamente di rivoluzione e di trasformazione della società o di fine della borghesia, pur essendo, nel fondo, parte integrante del sistema e incapaci di autentico coraggio»;³⁰ si può allora pensare che davvero, con *Mareblù*, lo scrittore novarese volesse tratteggiare una compiuta parodia del "Sessantottino" di cui parla nel vocabolario del *Neoitaliano*, marcando l'incoerenza di questi ex-rivoluzionari e portando alla luce l'eterogenesi dei fini di chi combatteva per distruggere il sistema capitalistico e si è ritrovato a esserne un ben lubrificato ingranaggio. Il culmine del paradosso si raggiunge alla fine del romanzo, quando un incendio causato incidentalmente dai figli dei Milani distrugge il campeggio; e il proprietario, l'avvocato Indrago, cerca di convincere il protagonista ad

²⁹ FEDERICO FELLINI, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1980, p. 117.

³⁰ C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., p.51.

accusare del rogo il suo socio ingegner Parodi, dietro lauta ricompensa per il guardiano precedentemente minacciato di licenziamento. È così che Augusto arriva addirittura a vaneggiare una comica utopia di «PROLETARI E CAPITALISTI UNITI NELLA LOTTA. Che titolo ragazzi. Ci faccio un film, con quel titolo...».³¹

Per ascrivere il romanzo a un polo comico che si oppone specularmente alla mitologizzazione dell'epica balestriniana, è molto interessante cercare di comprendere a quali riferimenti storici attingesse Vassalli per deformarli comicamente, facendo esplodere le contraddizioni dei movimenti antagonisti nella parodia e nel comico delirio dei suoi protagonisti. È allora significativo, a tal fine, andare a leggere cosa diceva l'autore novarese di Giangiacomo Feltrinelli, rispondendo a una domanda di Giovanni Tesio, che chiedeva di elencargli alcune figure emblematiche degli anni dell'ideologia, i «folli Settanta»:

Giangiacomo Feltrinelli: uno degli uomini più ricchi d'Europa che poi morì, o venne ucciso (la faccenda non si è mai chiarita del tutto), mentre compiva un attentato a un traliccio dell'energia elettrica, in nome della rivoluzione proletaria o di chissà cosa. Feltrinelli era un ossimoro vivente: un capitalista che non aveva mai cessato di essere tale, in lotta di classe contro sé stesso. Sulla sua lapide si sarebbe potuta incidere l'epigrafe che Fruttero e Lucentini, nel romanzo *A che punto è la notte*, scrissero a proposito di un personaggio del loro libro, anche lui editore: "Le sventure degli altri, sempre che fossero collettive e lontane, gli stavano sinceramente a cuore".³²

Se l'editore milanese era «un ossimoro vivente», Augusto Ricci non è da meno, scisso com'è tra parola e cosa, tra teoria e prassi, tra l'idealismo del suo «individualismo rivoluzionario» e la necessità di mantenere il posto di lavoro. Più che l'allegoria del PCI, ciò che ci interessa allora è la parodia del "Sessantottino" che ha dovuto cedere alla realtà, abbandonando i suoi ideali. Ma questa non è una conseguenza della storia, non è una sentenza che si può scrivere solo ad anni Ottanta incominciati: come insegna la parabola schizofrenica di Feltrinelli occupato a lottare contro se stesso, la contestazione era già di per sé contraddittoria nel momento in cui additava in modo manicheo i buoni e i cattivi, ciò che bisogna e ciò che non bisogna fare; e il grande capitalista alleato dei proletari e del lontano Terzo Mondo ne era il sintomo più evidente. Così, se l'editore milanese, come abbiamo visto, era posto al culmine del ciclo epico de *La Grande Rivolta*, con Mareblù Vassalli conferma la propria vocazione a ergersi come un anti-Balestrini: terminata ogni possibilità di demitizzazione, pessimismo

³¹ S. VASSALLI, *Mareblù*, cit., p.180.

³² S. VASSALLI, G. TESIO, *Un nulla pieno di storie*, cit., p.42.

e ragione illuminista pretendono unicamente di demistificare e smontare le parole e i miti di un passato più remoto di quanto dica la cronologia, ormai inutilizzabili e svuotati di ogni significato.

La decadenza del principio di auctoritas e la ripetizione ossessiva

Al di là dello sdoppiamento del personaggio di Augusto, al centro della parodia di Vassalli c'è sempre la parola rivoluzionaria mitizzata, che regola dispoticamente visioni del mondo e condotte dei suoi protagonisti. Innanzitutto, il dato più evidente della follia nostalgica del guardiano del camping Mareblù è la sua ossessione per i ritratti dei padri del comunismo internazionale appesi ai muri della sua stanza, con cui intrattiene una fitta conversazione che alterna momenti di devozione a litigi senza mezzi termini. Parlare ai ritratti, e presentarli al lettore, è del resto la prima azione che egli compie nel romanzo: «tiro su la tapparella e saluto i ritratti, alt. Devo spiegare i ritratti. Dunque i ritratti sono le fotografie formato cinquanta per settanta centimetri dei giganti della storia incorniciati [...], nell'ordine: Marx, Lenin, Stalin, Mao».³³ Da una parte, Vassalli intende in questo modo rappresentare il conflitto interiore del PCI alla svolta degli anni Ottanta, evidente nel rapporto intrattenuto dal Partito con la propria eredità culturale, smantellata a poco a poco: i momenti traumatici, di cambiamento di rotta, del comunismo italiano sono infatti determinati, a livello simbolico, dal distacco da una tradizione precedente incarnata in grandi figure. Si pensi per esempio alla progressiva destalinizzazione e dall'invasione dell'Ungheria del 1956, che rappresenta uno spartiacque per esempio nella storia delle relazioni tra intellettuali italiani e Partito: Stalin è infatti il personaggio con cui Augusto litiga più frequentemente, come a significare la difficile rimozione di un passato che ha rivelato i propri lati oscuri.

Lo scrittore novarese se la prende però anche con il principio di *auctoritas* che regola il dibattito militante a diversi livelli, come abbiamo visto nella descrizione dell'assemblea di Umberto Eco, per cui la citazione dai discorsi di uno dei padri del comunismo internazionale diventa garanzia dello statuto di verità di quanto si enuncia. Il personaggio storico su cui è centrata la parodia di questo principio è invece Mao Tze-tung, forse perché storicamente quello più citato, le cui parole hanno avuto insomma un peso più determinante nell'orientare i discorsi rivoluzionari, e, soprattutto, sono state rivestite più di altre di una monumentale aura mitologica. Basti pensare, infatti, alla grande diffusione in Europa del cosiddetto *Libretto rosso*, o *Libro delle guardie rosse*, la silloge per così dire "ufficiale" di citazioni dagli scritti e dai discorsi del presidente cinese, sovente portata e ostentata come un vessillo alle manifestazioni. Non è da sottovalutare neanche l'impatto iconografico di questa

³³ S. VASSALLI, *Mareblù*, cit., p.7.

raccolta, stampata uniformemente come un quadernino di dimensioni tascabili rilegato in rosso, dalla facile riconoscibilità: si possono citare, ad esempio, il quadro di Renato Guttuso intitolato *Lo scrittore Goffredo Parise visita a Pechino la fabbrica dei libretti rossi* (1970, fig.20), in cui Parise è rappresentato letteralmente circondato da montagne di questi quadernini; e nondimeno le barricate rosse costruite con questi libretti dagli studenti protagonisti del citato *La cinese* di Jean-Luc Godard (fig.21). Ecco, ciò che si propone Vassalli è forse allora smantellare questi muri, che a loro volta rappresentavano iconicamente la muraglia di citazioni, motti, aforismi, dietro la quale i militanti maoisti si barricavano nelle loro produzioni discorsive. Va da sé che una parola tale da fabbricarvi una barricata non può altro che essere il prodotto di una macchina mitologica, particola di un linguaggio delle idee senza parole, atta a essere utilizzata come barriera impenetrabile, appunto, ma non a essere compresa. Un eventuale intento satirico dello stesso Godard può essere avallato anche dalla canzone che costituisce il tema musicale del film, *Mao Mao* di Claude Channes (1967), nella quale vengono ripetute meccanicamente espressioni desunte dal *Libretto rosso*, alternate all'invocazione messianica che le dà il titolo e a un ritornello dove la parola racchiusa nel libro diventa panacea: «c'est le petit livre rouge qui fait que tout enfin bouge».

La parodia di questo aspetto vuotamente citazionistico del linguaggio rivoluzionario non è data però, come in *Abitare il vento*, semplicemente da un abbassamento comico delle espressioni formulari al piano del basso materiale-corporeo; ad agire, in questo caso, è un altro meccanismo, che mette l'accento proprio sul principio di *auctoritas* piuttosto che sulla parola in sé. Augusto Ricci infatti cita in continuazione quelle che lui crede immortali sentenze di Mao, ma in realtà mette in bocca al Grande Timoniere banalità del senso comune, la cui qualità scadente viene a cozzare con la pomposità con cui vengono introdotte nel discorso: «come ha lasciato scritto da qualche parte il gigante della storia Mao Tze-tung “stare seduti è più comodo che stare in piedi”, e anche: “A una certa età gli anni cominciano a pesare”»;³⁴ oppure «qui i mattini arrivano sempre più in fretta e non c'è modo di fermarli, l'ha detto anche il presidente Mao Tze-tung in un'immortale sentenza: “I mattini succedono alle sere”». ³⁵ Così, il presidente cinese fornisce al protagonista una coscienza basata sul buon senso popolare, introducendosi perennemente nelle sue riflessioni interiori con queste frasi fatte; tanto che pure a lui giunge il dubbio che in realtà non ci sia veramente un senso, nascosto dietro le parole: «il grande timoniere Mao Tze-tung prende subito la parola, dice “la donna è l'angelo del focolare” e anche “le femmine baffute sono sempre piaciute”, ah! Ho l'impressione che da un po' di tempo il Grande Timoniere dà le sentenze come gli vengono in testa, a caso». ³⁶ Ogni tanto, però, il guardiano del camping riesce ad accostare a Mao una

³⁴ *Ivi*, p.109.

³⁵ *Ivi.*, p.7.

³⁶ *Ivi*, p.18.

frase che effettivamente è diventata famosa come uno dei motti del *Libretto rosso*; così, per esempio, quando cerca di immaginarsi un titolo per il film di cui si immagina protagonista, dice:

IL CAPITALISMO È UNA TIGRE DI CARTA, no. Non è mica un titolo questo. È un'immortale sentenza del gigante della storia Mao Tze-tung che già prima della guerra aveva capito e previsto praticamente tutto racchiudendo il succo delle sue riflessioni in frasi eterne, ad esempio: "Chi vuole troppo finisce per non ottenere niente". "Chi semina al vento non raccoglie frumento". "Chi stuzzica il cane che dorme finisce morsicato a sangue".

Come si evince facilmente da questa citazione, anche quando Augusto cita una sentenza effettivamente ascrivibile a Mao, questa viene subito abbassata comicamente attraverso l'accostamento senza soluzione di continuità con frasi fatte banali e stereotipiche. In ogni caso, a prevalere sui dubbi del protagonista è sempre una fiducia nell'utilizzo di queste espressioni formulari come panacea, come mattoni per edificare le barricate della sua lotta contro la realtà: «sentenze del genere si adattano benissimo alla situazione mia e del capitalista Indrago e alla lotta per la vita nel tardo impero borghese. [...] Uno pensa per dei mesi chiedendosi cosa deve fare e invece c'è la sentenza già bell'e pronta, basterebbe saperla e via. C'è una sentenza per tutto»,³⁷ arriva a concludere, immaginando effettivamente che sia il *Libretto rosso* «qui fait que tout enfin bouge», come si dice nella canzone di Claude Channes.

Un'altra parodia del principio di *auctoritas* su cui si regge il regime discorsivo rivoluzionario, tesa a sottolineare quanto la forza di questo principio a volte possa superare l'evidenza logica, è ravvisabile nel momento in cui Augusto esplicita il proprio fastidio per il modo di parlare come un libro stampato peculiare del proprietario del camping. Egli si rende conto che è lo stesso identico modo in cui gli parla il ritratto di Mao; eppure ribadisce la superiorità delle sentenze proverbiali del Grande Timoniere su quelle, di medesima fattura, dell'avvocato: «Amedeo Indrago proprietario del Mareblù, capitalista e pigmeo della storia», dice il protagonista introducendolo ai lettori, «è impettito come una gallina e da trent'anni che lo conosco ripete sempre le stesse stupidissime cose [...] declama le sue sentenze. I suoi motti. I suoi ridicoli proverbi, eh già. Mi fa venire in mente il ritratto del grande timoniere Mao, e si capisce che l'Indrago gli assomiglia come una lampadina può assomigliare al sole». ³⁸ L'elemento comico, in ogni caso, è dato soprattutto dal fatto che Augusto, al pari di Cris e di tanti personaggi de *L'arrivo della lozione*, approccia sempre la parola proverbiale, la frase fatta, secondo i principi del fraintendimento, per cui la citazione è sempre maldestra: «ci rivedremo a

³⁷ *Ivi*, pp.41-42.

³⁸ *Ivi*, p.11.

Filippo”»,³⁹ dice minacciando i villeggianti (e modificando comicamente il “ci rivedremo a Filippi” con cui, secondo quanto racconta Plutarco, un fantasma profetizzò al cesaricida Bruto la sua sconfitta). Il fraintendimento può esprimersi anche attraverso la comprensione letterale di un’espressione proverbiale, come quando, ricordandosi «le parole che il grande timoniere Mao Tze-tung pronunciò nel suo immortale discorso nel 1946, mi pare, sui nodi che presto o tardi vengono al pettine», Augusto, sempre rivolto ai villeggianti nemici, esclama: «è vero. Mi sento pettine da capo a piedi, pronto a lisciarvi, bricconi! A spianarvi uno dopo l’altro. Vi faccio una messa in piega, a voi...».⁴⁰ La comicità può essere anche data dalla dimenticanza, altro principio che produce la citazione maldestra: «penso alle immortali parole del gigante della storia Mao Tze-tung su quelli che sollevano una pietra per lasciarsela cadere sui piedi, no, questa non è la sentenza giusta, comunque il mio è un arretramento strategico e in tema di arretramenti strategici il Grande Timoniere ha detto cose di fuoco. Cose da far fremere e piangere, se solo le ricordassi...Peccato».⁴¹

Questa parodia del principio di *auctoritas* va però inquadrata in un complesso rapporto che il protagonista intrattiene con i modi di dire e le espressioni formulari che pronuncia meccanicamente, senza bisogno di comprenderle veramente poiché sono prodotti di un linguaggio delle idee senza parole. A questo proposito, se Augusto Ricci, al pari di Benito Chetorni e di Cris, è un novello Don Chisciotte, nel suo continuo riferimento alla citazione dal discorso rivoluzionario *à la* Mao egli non è dissimile dal cavaliere «che imita il re morente con le sue meditazioni, o il re da tragedia nei suoi esercizi di *hybris*», ma che «è in realtà il re scoronato della beffa carnevalesca. Il re per burla dei carnevali e delle feste dei folli, di cui si ha testimonianza in tutta Europa, viene sempre bastonato alla fine del suo impero, come Don Chisciotte»,⁴² dice Gianni Celati in un saggio su *Il tema del doppio parodico*. È chiaro, infatti, che i quattro ritratti con cui si intrattiene il guardiano del Mareblù sono l’equivalente dei grandi cavalieri per il protagonista di Cervantes, ossia un modello da imitare in tutto e per tutto: *in primis*, come abbiamo visto, nel modo di parlare, ma anche, secondariamente, con le azioni, tanto più comiche quanto distanti da quelle dei “giganti della storia”. È proprio per imitare le loro gesta, per esempio, che Augusto, dinanzi al licenziamento imminente, decide di proclamarsi presidente di una repubblica socialista i cui confini coincidono con quelli del campeggio:

Alla scellerata legalità borghese devo contrapporre l’unica vera legalità che è quella del lavoro e della rivoluzione, io proclamo: la repubblica del Mareblù! Di cui mi nomino presidente a vita immediatamente

³⁹ *Ivi*, p.86.

⁴⁰ *Ivi*, p.52.

⁴¹ *Ivi*, p.117.

⁴² G. CELATI, *Il tema del doppio parodico*, cit., p.134.

decretando, primo: l'indipendenza dallo stato italiano. Secondo: l'abolizione della proprietà privata e innanzitutto di quella del pigmeo della storia e capitalista avvocato Amedeo Indrigo. Terzo: i principi ispiratori della costituzione che fin da questo momento sono individualismo rivoluzionario e repressione degli odiosi giovani. Dunque mi dico con questo importante e storico atto di sovranità ogni problema è risolto e subito procedo alla formazione del governo e all'attribuzione dei ministeri [...]. Questo è il governo della mia repubblica e adesso mi rivolgo con l'autorevolezza della carica democraticamente assunta al capitalista Indrigo [...].⁴³

Egli cerca l'approvazione dei ritratti soprattutto nel suo modo di parlare: «saluto i giganti col pugno chiuso, concludo: mi apprezzerete. Vedrete. L'alba radiosa del nuovo giorno e balle del genere. Io non sono un oratore però a volte mi capita d'improvvisare dei piccoli discorsi che meriterebbero di essere valorizzati. Filodiffusi, che so. Stampati in qualche giornale». In queste sue parole emerge l'idea di un linguaggio confezionato, pronto per l'uso; insomma, un formulario fraseologico cui ricorrere per costruire un discorso, senza che la coscienza critica del parlante debba essere minimamente attivata, con buona pace del significato: «poche parole succose e congegnate tra loro come gli ingranaggi di un orologio: tic, tac. Le parole si incastrano da sole, si muovono e formano il discorso. È bello».⁴⁴ Come Don Chisciotte, però, anche Augusto, per quanto possa atteggiarsi a re, a cavaliere, a “gigante della storia”, finisce bastonato e malmenato dai villeggianti con cui è in conflitto permanente. Il contrasto tra le grandi dichiarazioni altisonanti e le botte detronizzanti che riceve sono evidenti, per esempio, in questo passaggio: «io sono un dirigente rivoluzionario solido e fermo, una quercia. Ai colpi del nemico reagisco con freddezza e determinazione quindi chiudo la mano destra a pugno e intanto che la sollevo e la oriento verso il bersaglio lo scellerato Milano si sposta e mi colpisce con un gancio sinistro sopra lo stomaco, ahi. Qui conviene scappare Augusto».⁴⁵ Nel complesso delle immagini carnevalesche, questo contrasto tra magniloquenza e detronizzazione ha un significato ben preciso: «i re terreni sono sempre re per burla, re da commedia, maschere sopra un teschio. La festa carnevalesca è una macchina parodica che incorona e scorona allo stesso tempo una sovranità fittizia»;⁴⁶ serve cioè a ribadire la perenne instabilità del tutto, l'ambiguità, l'avvicendamento ciclico senza il quale il mondo perisce.

Invece, per quanto concerne il romanzo di Vassalli, l'attenzione va focalizzata principalmente sull'imitazione linguistica del discorso rivoluzionario compiuta da Augusto. Celati inquadra infatti «il donchisciottismo [...] dentro la polemica più generale della civiltà classicista contro i simulacri

⁴³ S. VASSALLI, *Mareblù*, cit., p.39.

⁴⁴ *Ivi*, p.45.

⁴⁵ *Ivi*, p.112.

⁴⁶ G. CELATI, *Il tema del doppio parodico*, cit., p.134.

del linguaggio», e sottolinea come esso «venga a ribadire l'utopia scienziata di star dalla parte delle cose e non delle parole». «La trasformazione simbolica» avvenuta tra XVII e XVIII secolo «che sta dietro a questa mutazione», per cui la parola diventa maschera di una cosa – e a sua volta la maschera non è più il carattere inesauribile della vita ma diventa il segno tangibile di un inganno –, secondo Celati, «è ben più vasta, e coincide con il passaggio da un ordine di pensiero ritualistico che privilegia fortemente i segni ed ogni forma di segnicità, ad un pensiero razionalistico dove i segni divengono maschere che occultano i referenti, così come le parole divengono maschere che occultano le cose, e il ritualismo sociale un apparato esteriore che cela la vera natura dell'uomo».⁴⁷ In effetti una delle scissioni interiori di Augusto è data proprio dal fatto che egli non comprende bene ciò che dice, non è cioè in grado di assegnare sempre un referente alla parola che pronuncia, un vero significato al significante. Così, quando la segretaria dell'avvocato Indrago gli chiede cosa sia l'«idra capitalista» di cui vaneggia in continuazione, egli non sa veramente rispondere, non sa cioè assegnare una cosa alla parola che ripete meccanicamente: «la Trotti qualche settimana fa s'è impuntata sull'idra e non la smetteva con le domande, si può sapere cos'è quest'idra che continui a nominare, Augusto? È un animale? Un fantasma? Mi ha preso alla sprovvista coi suoi stupidi ragionamenti, non è mica una mucca l'idra! Non si può mica descrivere. Le ho detto “boh”, “non lo so”. Sudando e un po' balbettando. “È un modo di dire, ecco”»,⁴⁸ dove è evidente il carattere tautologico di questa affermazione, che rimanda circolarmente una parola non a un referente, ma a sé stessa.

Come abbiamo detto, dunque, il carattere più evidente della follia di Augusto è dato da questa scissione tra parole e cose, e, in generale, dal suo rapporto con la parola pronunciata. Sempre tenendo ben presente il riferimento a Don Chisciotte, come nota Celati, è «a partire dal Rinascimento» che «i personaggi della follia [...] cominciano a svelarsi per il modo di parlare». Più specificamente, «la follia si caratterizza dunque come una regressione del parlante dalla retorica letteraria normativa ad un folklore verbale, come quello dei proverbi e di altre forme di discorso popolare ora confluite nei testi a stampa»: esattamente come le espressioni proverbiali o, semplicemente, banali e di buon senso, che il guardiano del Mareblù mette continuamente in bocca a Mao. Più in generale, pensando alla parola mitizzata e progressivamente svuotata di significato, è interessante rilevare che secondo Celati «la follia da allora in poi si esprime così: per mezzo di formulari scaduti e trascritti, materiali che rivelano la loro natura di echi d'una memoria persa nel fondo dell'origine, che non hanno l'articolazione persuasiva della retorica, ma solo la eco ossessiva del ritornello o del tic».⁴⁹ Nella rappresentazione del militante al tramonto della stagione sessantottina, Vassalli aderisce allora

⁴⁷ Ivi, pp.120-121.

⁴⁸ S. VASSALLI, *Mareblù*, cit., p.25.

⁴⁹ G. CELATI, *Il tema del doppio parodico*, cit., p.150.

pienamente a questo modello rinascimentale del folle, che ripete ossessivamente espressioni formulari le quali non possono essere più comprese poiché il loro significato, ristretto a un lasso di tempo ridotto e quindi scarsamente resiliente, è stato sepolto dalla storia che va avanti, per quante apocalissi possano intravedere all'orizzonte i nostalgici del Sessantotto alle soglie degli anni Ottanta. Questa parola "scritta", cioè sancita in una citazione immodificabile, che ha la rigidità formulare dei proverbi, che non ammette contestazioni, è il sintomo di una *religio mortis*, contrapposta nettamente alla vitalità delle immagini carnevalesche di Rabelais: come dice Celati, «in questa cultura il libro e la parola scritta, la parola in generale, sembrano simulacri pomposi di morte: è quel limite in cui cessa l'altro linguaggio del corpo che è il cibo».⁵⁰

In particolare, l'autore di *Finzioni occidentali* prende in esame una scena dell'opera di Cervantes in cui Sancio Panza prova a ripetere a memoria al barbiere una lettera che gli è stata affidata da Don Chisciotte, dunque attraverso quella "comprensione sbagliata" unita alla memoria fallace con cui Augusto tenta di sciorinare le massime di Mao Tze-tung. In questa scena, secondo Celati, diventa evidente il contrasto tra il serbatoio retorico del cavaliere, ricco di stereotipi e formulari dell'epica cavalleresca, e quello del suo scudiero, che si affida invece alla saggezza popolare dei proverbi: vi si ritroverebbe riprodotta la scissione tra cultura scritta e cultura orale. «La parola donchisciottesca nasce a imitazione dei libri e non trasmette un sapere, può trasmettere solo un rigido formulario come è sempre il linguaggio di Don Chisciotte»; «questo», secondo Celati, «è il senso della scrittura come involucro vuoto, formulario esangue, che ritorna per tutto il libro». I due protagonisti dell'opera sono però le due facce di una stessa medaglia: «l'oralità di Sancio, espressa dai suoi proverbi, non è che mostri una maggiore pienezza», poiché si esprime sempre attraverso il ricorso maldestro a un rigido formulario di idee senza parole, ossia di parole che non hanno bisogno di essere capite poiché alludono a una dimensione celata che fornisce in sé un'aura di prestigio lussuoso, e dunque uno statuto di verità al discorso. Vassalli pertanto, mescolando parola scritta rivoluzionaria e banalità proverbiali nel soliloquio di Augusto, unisce Don Chisciotte e Sancio Panza in un unico personaggio, rifacendosi al medesimo «procedimento, basato su un personaggio che parla solo per proverbi», cui soggiace «l'idea del proverbio come una specie di *clavis universalis* che risolve tutti i problemi, perché è come la combinatoria esaustiva del sapere d'una cultura»: esattamente come nel libretto di Mao è compresso nella sua interezza un sapere rivoluzionario «qui fait que tout enfin bouge».

In questa concezione della parola proverbiale come qualcosa legato a un passato tanto prestigioso quanto inattuabile (il che ne fa il prodotto di una macchina mitologica), si sente pertanto «l'eco d'una *clavis universalis*, della combinatoria esaustiva di un sapere popolare che è andato in pezzi», che è inapplicabile e inattuale come la parola rivoluzionaria nel momento del "riflusso". In Augusto,

⁵⁰ *Ivi*, p.157.

così come in Sancio, «rimangono [...] solo le componenti di questo sapere, ma come polverizzate e confuse, rimescolate e non più capaci di ricomporsi in un quadro esaustivo»;⁵¹ da cui si comprende come la citazione che attinge a tale sapere non possa che essere una citazione maldestra, sulla quale influisce una dimenticanza sistematica. Il proverbio sulla bocca dello scudiero è allora la traccia di «un sapere orale ormai passato attraverso la forma scritta, e che ha quindi irrimediabilmente perduto il suo quadro di riferimento originario nel sapere collettivo. [...] Sancio appartiene alla forma del libro stampato, è il personaggio di un libro stampato che si riconosce come tale: e nel libro stampato il folklore verbale rispunta come emergenza d'una memoria perduta nel fondo dell'origine». Esso non è però tanto dissimile, nella sua qualità, dal sapere “scritto” dell'epica cavalleresca, a cui è accomunato dall'essere un formulario di espressioni inattuali e, pertanto, non comprensibili fino in fondo: «il folklore verbale di Sancio non è che il risvolto di quello di Don Chisciotte, entrambe forme scadute, entrambe segni d'una irrimediabile separazione dall'origine, dal modello originario che ora si può imitare solo parodicamente».⁵²

Per Celati, interessato fondamentalmente alle culture popolari e, in generale, subalterne, questa parodia della parola libresca giunge a essere parodia di un intero linguaggio che perde il proprio distacco dalle cose concrete e trova un valore nelle parole in sé, la quale non serve più a costruire legami referenziali, ma a mascherare e ingannare; e sarebbe propria di una concezione contadina, non urbana, che si esprime paradossalmente attraverso un'opera raffinata come quella di Cervantes:

la parodia dei libri, questa “comprensione sbagliata” dei libri, se ad un certo punto conviene alla società colta e classicista nella fase di espansione della sua passione di verità, si porta però dietro tutta una serie di altre cose, e soprattutto questa parodia generalizzata del linguaggio, che la cultura urbana non può mai adottare. Il *Quijote* è la teoria contadina del linguaggio, che si diffonde in tutta Europa travestendo le proprie origini.⁵³

Una dicotomia simile viene dunque a riproporsi in Vassalli, anche se in questo caso non si può parlare propriamente di una contrapposizione tra mondo contadino e dimensione urbana: vi è però la medesima accusa – storicamente rivolta a quest'ultimo polo, come dice Celati – di un linguaggio che si è scisso dalle cose che intende indicare, provocando a sua volta una delle scissioni interiori che configurano la schizofrenia di Augusto Ricci. Se abbiamo parlato di comunismo come Chiesa e di “potere pastorale”, forse potremmo piuttosto riferirci alla scena del “latinorum” de *I Promessi Sposi*,

⁵¹ *Ivi*, pp.148-149.

⁵² *Ivi*, p.151.

⁵³ *Ivi*, p.159.

dove un prontuario di formule latine incomprensibili a chi non vi è avvezzo viene utilizzato da don Abbondio per ingannare Renzo: anche in questo caso, un linguaggio prestigioso quanto incomprensibile serve unicamente a celare e mascherare, non a comunicare. In Vassalli, dunque, sulla dicotomia campagna-città prevarrebbe quella che oppone chierici e laici, ossia chi ha accesso a una serie di pratiche e di discorsi rituali a chi vi è esterno: «è vero che ci parli con quei ritratti? Qui in paese lo sanno tutti, è inutile che neghi, dà. Tu Augusto in fondo sei un istintivo, un primitivo, un uomo naturalmente religioso, sì»,⁵⁴ dice il proprietario del campeggio al guardiano. Come è facile notare, tale dicotomia, applicata al formulario della rivoluzione, mette in luce il carattere iniziatico di un discorso che si voleva antagonista e rivolto alle masse, ma che in breve si è mutato in codice oscuro riservato a pochi adepti, senza possibilità di una vera comunicazione con l'esterno e, in ogni caso, senza più una vera presa sulle cose e dunque sulla realtà che si voleva modificare.

Questa distanza tra le parole e le cose nel romanzo è rappresentata dal fatto che, come nota Nesi, «gli sguardi dominano incontrastati tutto il libro»: ⁵⁵ il segno più marcato dell'importanza dello sguardo nella vicenda si ritrova nel voyeurismo ossessivo de guardiano del camping, che utilizza il suo binocolo per tenere d'occhio i villeggianti suoi nemici, ma soprattutto per spiare le donne nelle loro roulottes, come Amelia, cameriera del ristorante del campeggio: «quando si alza mostrandosi a tutto tondo di fronte non posso fare a meno di entusiasarmi, saranno i sessant'anni che già mi offuscano [...]. Mi struggo solo guardandola». Allo stesso modo, una funzione analoga è svolta dalla televisione e dai programmi pornografici, surrogato del binocolo, una volta che egli è costretto a rinunciare a questa visione per le minacce del fidanzato della donna: «potrei vedermi qualche spettacolo del tardo impero borghese. Della decadenza capitalistica con conseguente sfacelo. Ad esempio un filmino di quelli spinti o uno spogliarello sulle emittenti private». ⁵⁶ La sua incapacità di una vera presa sul reale, che lo condanna a un rapporto esclusivamente visivo e furtivo con l'altro sesso, è evidente dalla violenta frustrazione con cui reagisce quando viene scoperto, non senza un accenno di complesso di castrazione: «mi ha proprio visto perché grida il mio nome e mica il nome soltanto, macché, tutta una serie d'insulti e di cose da far arrossire un sasso lasciando cadere la tapparella come se fosse una ghigliottina, sbam, sopra al mio orgoglio ferito. Così le grido "puttana"». ⁵⁷

L'incapacità di intessere vere relazioni interpersonali è dunque porzione di una complessiva mancanza di presa sul reale; così, a parte il voyeurismo, l'unica modalità con cui Augusto si relaziona

⁵⁴ S. VASSALLI, *Mareblù*, cit., p.31.

⁵⁵ C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., p.52.

⁵⁶ S. VASSALLI, *Mareblù*, cit., pp.59-60.

⁵⁷ *Ivi*, pp.16-17.

alle donne è data dalla corrispondenza epistolare che intrattiene con potenziali fidanzate conosciute mediante annuncio sul giornale (e la stessa cosa succedeva, del resto, a Cris impotente poco prima del suicidio in *Abitare il vento*, intento a consultare una rubrica di incontri sul «corriere della subito-sera»⁵⁸). Anche in questo caso, le parole con cui sono scritte le epistole alludono a qualcosa di celato, qualcosa di promesso e mai rivelato: «che campionario, ragazzi! Ricco di luci e di ombre e di tutto quello che occorre per stimolarmi e spronarmi alla ricerca del tesoro sepolto, del galeone sommerso, di quello che le parole non dicono ma che dietro alle parole deve pur esserci, c'è. C'è il mio futuro, lì in mezzo».⁵⁹ A questo servono le parole, siano proclami rivoluzionari o descrizioni di vedove in cerca di un marito: non a comunicare e a designare un oggetto presente, ma a promettere qualcosa che è serbato in una dimensione nascosta e temporaneamente – avverbio ingannevole – inattingibile. In ogni caso, il segno di una distanza: «a me le donne piace guardarmele da lontano. Spiarle. [...] se ci si potesse sposare dalla finestra, a distanza...con il binocolo...»,⁶⁰ fantastica Augusto, rendendosi conto quanto sia difficoltoso per lui relazionarsi con una donna in carne e ossa.

Un altro sintomo evidente di questa scissione tra le parole e le cose viene inoltre a essere, voyeurismo a parte, la “comprensione sbagliata” che è la norma regolatrice del racconto del guardiano del camping. Il protagonista, da una parte, utilizza in continuazione metafore che non ha ben compreso (il già citato caso dell’«idra capitalista»), cita proverbi che non ricorda bene, ascrive al *Libretto rosso* «massime difficili da attribuire al Grande Timoniere piuttosto che a Frate Indovino»,⁶¹ e, soprattutto, prende ogni discorso alla lettera; in ciò risiede evidentemente una delle fonti da cui scaturisce l’elemento comico del romanzo. Alla fine della vicenda, quando il Mareblù prende fuoco per colpa dei figli dei Milani che giocano con la benzina rubata ad Augusto, il guardiano si ritrova conteso tra i due proprietari, l’avvocato Indrago e l’ingegner Parodi, che vogliono avvalersi della sua testimonianza l’uno contro l’altro per accaparrarsi i diritti sulla ricostruzione. La segretaria Trotti, che il guardiano ha visto poco prima dell’incendio intrattenersi amorevolmente sulla scogliera con l’ingegnere di cui è amante, chiede dunque ad Augusto di testimoniare in suo favore: «“devi riferire i fatti come te li ho raccontati però senza nominarmi, mettiti al mio posto”», gli dice; ma il guardiano prende alla lettera questa ultima espressione: «io penso che questa Trotti è un fenomeno, hai capito cosa ti chiede di fare Augusto? Ti chiede di andare a raccontare in giro che sei entrato nel tuo

⁵⁸ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p.90.

⁵⁹ ID., *Mareblù*, cit., p.20.

⁶⁰ *Ivi*, p.150.

⁶¹ *Ivi*, quarta di copertina.

campeggio assieme al mostro Parodi mentre lui ti toccava le poppe, pùh! Dopo aver pomiciato sulla scogliera». ⁶²

Se però egli non è capace di cogliere il linguaggio figurato, è soprattutto perché non è capace di ridere: prende tutto alla lettera perché non riesce a non prendere tutto sul serio, anche quando i suoi fraintendimenti sembrano una strategia da *trickster*, da furfante/sciocco/buffone. Per esempio, quando cerca di farsi una foto con una macchina automatica per mandarla via posta alle aspiranti fidanzate, viene esplicitata per la prima volta nel romanzo la sua allergia patologica alla risata: «in fotografia bisogna ridere e io invece ho la risata difficile anzi per quanto mi ricordo posso affermare di non avere riso in tutta la mia vita. Mai». All'inizio, però, il protagonista non soffre per questa sua incapacità di ridere; anzi, pensa che quella seria sia l'espressione che più si addica alle sue fattezze, e in generale a un dirigente rivoluzionario: «rilassati. Assumi l'atteggiamento grave e pensoso che meglio di ogni espressione frivola si presta a valorizzare i tuoi lineamenti virili». ⁶³ È evidente che con questa seriosità patologica Vassalli vuole tratteggiare la parodia di un partito che non riesce a non prendersi sul serio (quindi neanche a fare autocritica), che non riesce a non prendere sul serio neanche ogni discorso rivoluzionario che, per quanto sconclusionato o *nonsense*, sia attribuibile a un *auctoritas* tra i "giganti della storia". La risata è pertanto dichiaratamente un gesto di ribellione, l'irruzione di un verbale segreto di un soggetto oppresso dalla dogmatica e dalla retorica rivoluzionarie. In questo, evidentemente, lo scrittore novarese allude veramente al granitico Partito Comunista, visto come un ciarpame dei decenni passati, incapace di mutare ed evolversi secondo i nuovi tempi, piuttosto che a una contestazione che, soprattutto in alcuni movimenti del Settantasette, aveva saputo in effetti appropriarsi di una comicità carnevalesca come strumento di lotta e propaganda (i *calembours* come «Lama non l'ama nessuno» adottati come slogan, le manifestazioni in maschera concepite come *happenings* festosi, e così via).

Così, la risata di Augusto è quella propriamente antidogmatica di Rabelais, è una risata che scaccia la paura della morte ribellandosi a ogni visione sclerotizzata del mondo che lo divida in corpi individuali assoggettati, e non in un grande corpo cosmico i cui componenti sono in perenne comunicazione. Una risata che, nello specifico del romanzo, viene individuata come atto di insubordinazione nei confronti della rigida coscienza militante del protagonista incarnata nei quattro ritratti appesi in camera: «magari tra un po' riesco perfino a ridere alla faccia vostra così per esercitarmi provo a muovere le guance e subito mi taglio, ahì», ⁶⁴ dice rivolto ai "giganti della storia". Eppure, per quanto possa impegnarsi, Augusto non è proprio capace fisicamente di ridere, e dunque

⁶² *Ivi*, p.186.

⁶³ *Ivi*, pp.36-37.

⁶⁴ *Ivi*, p.69.

di esautorare e dissacrare quelli che presenta a una potenziale fidanzata come i suoi “antenati”: «dovrei fare una grossa risata però nonostante i miei sforzi io a ridere proprio non riesco, che posso farci? [...] Resto con la bocca aperta come quando si deve starnutire e lo starnuto non viene, forse è per via delle guance. [...] Oppure dei baffi rigidi. Forse ho un difetto, chissà». Però, ogni tanto, alla sua coscienza affiora la ribellione dissacrante della risata, sotto forma di una fantasia di abbassamento, che gli rappresenta i padri del comunismo intenti a fare qualcosa di tanto sconveniente al saggio fondatore di una dottrina, come ridere: *risus abundat in ore stultorum*, e «Cristo non rideva» perché «il riso è fomite di dubbio»,⁶⁵ come dice Jorge da Burgos ne *Il nome della rosa*. In particolare, egli immagina Stalin, il “gigante” con cui più si identifica, anche nell’aspetto fisico, che ride a crepapelle:

Sarebbe bello, mi dico, sapere se il mio immortale modello cioè il gigante della storia Josif Vissarionovic Giugasvili Stalin si faceva qualche risata alla faccia della piovra hitleriana e della tigre buchariniana [...]! Se era capace di ridere.

A volte pensando allo Stalin mi immagino che anche lui è stato come me un personaggio da tragedia per trenta o per quarant’anni finché a un tratto si è messo a ridere là nel Cremlino e ha riso sempre, di giorno. Di notte. Mentre dormiva. Al cesso. Ha riso di tutti e al punto che per mostrarlo pubblicamente gli dovevano dare droghe pesanti morfina o roba del genere che gli stendeva i muscoli delle guance, insomma questa è una mia fantasia senza il minimo fondamento. Una follia, si capisce.⁶⁶

«Una follia», per l’appunto: una “festa dei folli”, tutta nella testa di Augusto, nella quale il re detronizzato si mischia e si confonde con il popolo e ride con esso, nelle situazioni più oscure e che meno si addicono all’autorappresentazione della regalità («Al cesso»). Non è forse un caso, del resto, che il protagonista chiami i padri fondatori del comunismo “giganti della storia”: il gigante è una figura prettamente carnevalesca poiché dominata dalla smodatezza, e forse c’è qui un riferimento a quegli stessi *Giganti buffoni* che davano il titolo a un saggio di Celati – non solo Gargantua e Pantagruel, ma anche Morgante, Baldus e Fracassus. Augusto se li immagina anche presi da una fame, per l’appunto, pantagruelica: «sono stufo di saltare pasti con la storia del rivoluzionario sobrio e balle del genere, figurati se i giganti della storia tiravano la cinghia, loro. [...] Secondo me il vero dirigente rivoluzionario è uno che non si nega mai niente anzi mangia il triplo di un borghese a causa della sua fame gigantesca. Storica».⁶⁷ Per quanto seriosi possano essere, loro e il Don Chisciotte che vorrebbe imitarli, essi mantengono dunque il germe della comicità.

⁶⁵ U. ECO, *Il nome della rosa*, cit., p.139.

⁶⁶ S. VASSALLI, *Mareblù*, cit., p.86.

⁶⁷ *Ivi*, pp.117-118.

Nell'ultima pagina del romanzo, infatti, Augusto Ricci riesce finalmente a ridere. Quando riesce a dire ai "giganti della storia" ciò che pensa di loro, affrancandosi dunque dal loro pesante paternalismo; ma soprattutto quando il camping Mareblù prende fuoco, esattamente come nelle sue visioni dell'apocalisse rivoluzionaria, nei suoi proclami d'azione. Salvo che, non avendo lui il coraggio di appiccare l'incendio, questo viene causato incidentalmente dai due ragazzini figli dei villeggianti che giocano con una tanica di benzina; così si ritrova perfino conteso, per la sua testimonianza, dai due proprietari del campeggio messi l'uno contro l'altro, gli stessi che prima si burlavano di lui e volevano licenziarlo. I «mostri» (i Milani, i capitalisti, le donne, gli odiati giovani) sono finalmente stati tutti annientati, come nella sentenza di Mao riportata in esergo al libro; ma per una mera combinazione di fattori incontrollabili o di cui egli era all'oscuro, non certo per una sua vera azione rivoluzionaria e responsabile. Il guardiano scoppia così in una sonora risata liberatoria con la quale si chiude l'opera. La realtà è sempre troppo complicata e imprevedibile per essere compressa in un discorso, in un proverbio, in una teoria della rivoluzione; tant'è che l'ultima riflessione sviluppata da Augusto prima di mettersi a ridere è il massimo del paradosso, del ribaltamento per cui la controrivoluzione diventa la vera rivoluzione: «i proletari e i capitalisti devono lottare fianco a fianco, uniti», dice il guardiano del *Mareblù*, «per un mondo sostanzialmente simile a quello dove sono vissuti e che non era nemmeno da buttar via, coi suoi mostri. Con le illibate. Con i giganti che davano le sentenze, sì».⁶⁸ Un proverbiale «tutto cambi perché nulla cambi» chiude il romanzo, riducendo a effimera e volatile velleità ogni afflato rivoluzionario di un decennio lungo di contestazioni: dal gattopardismo, in Italia, non si scampa, sembra dire l'autore del *Viaggio (in undici tappe) all'interno del carattere nazionale italiano*.⁶⁹ Quando capisce che la storia fa il suo corso, per quanti proclami e teorie rivoluzionarie si possano formulare stando fermi a guardare il mondo con un binocolo, è allora che Augusto finalmente riesce a ridere:

E intanto che parlo sento una specie di fastidio sotto le orecchie dove c'è l'attaccatura delle guance, ecco, se avessi ancora dei denti da quelle parti potrei pensare...temere...Invece non ne ho più e mi prudono anche le labbra, il naso, cosa mi succede adesso? [...] spostato la testa nel sonno e le labbra cominciano a muoversi a scatti: ah ah. Ah ah ah ah. Scommetto che sto ridendo. Per la prima volta da quando sono al mondo e dopo essere sopravvissuto alla Libia e alla vedova Pittoni e all'incendio del mio campeggio, ah ah ah. Ah ah ah ah ah ah ah ah. Non riesco più a trattenermi. Ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah. Le labbra scattano meccanicamente, da sole, e io Augusto Ricci per la prima volta dopo

⁶⁸ *Ivi*, p.190

⁶⁹ S. VASSALLI, *Gli italiani sono gli altri. Viaggio (in undici tappe) all'interno del carattere nazionale italiano*, Milano, Baldini&Castoldi, 1998.

sessant'anni di vita seria finalmente rido di fusto, sghignazzo: ah ah ah ah ah ah ah ah. Oh oh oh oh oh oh oh oh. Ah ah ah ah ah ah ah ah. Rido come un pazzo, ah ah.⁷⁰

«Rido come un pazzo»: è la follia ad affrancare dal peso delle ideologie il personaggio disegnato da quello scrittore appassionato ai folli, che individuava il suo «babbo matto» nel poeta Dino Campana, cui dedicò «il libro della nascita come scrittore»,⁷¹ il primo dopo la trilogia comica chiusa con *Mareblù*.

Riso e follia, strettamente correlati, sembrano dunque concepiti da Vassalli come energie antidogmatiche e sovversive, secondo la medesima concezione che soggiace al *Gargantua*: la risata che straripa nel finale «ci ricorda che Augusto Ricci fino a quella notte di fine settembre del 1980 aveva fatto parte degli *aghelasti*, tanto avversati da Rabelais perché incapaci di ridere e di minare così le loro granitiche certezze». Questa risata «forse tardiva», però, suggerisce Nesi, «risuona come un baratro dello spirito»: anche se «è felicemente liberatoria e iscrive *Mareblù* in quel *castigat ridendo mores* che per secoli ha contraddistinto una delle funzioni primarie della commedia», nell'opera viene a perdersi «la fiducia nell'efficacia destabilizzante del ridicolo, cosicché il grido anarchico, che prometteva di seppellire tutti con una risata, in Vassalli si stempera nello sberleffo di una commedia, la prima e unica che scriverà». ⁷² Insomma, forse manca, in questo scrittore che pure attinge a piene mani dal sistema delle immagini popolari e carnevalesche, quell'ottimismo vitalistico che fornisce carattere politicamente sovversivo alla narrativa rabelaisiana: all'abbassamento non segue un innalzamento, la storia prosegue dritta per la sua strada e non a cicli; manca una *pars costruens* che segua alla meticolosa demolizione dissacrante degli apparati dogmatici delle ideologie dei folli anni Settanta, per cui il senso ultimo della narrativa comica di Vassalli non si può definire propriamente carnevalesco. Il senso della festività del Carnevale, che un Celati entusiasta della contestazione crede sia ancora possibile vivificare, è perduto per sempre.

Questo fermarsi alla *pars costruens*, a una risata che seppellisce e non fa resuscitare, non è però altro che il sintomo più evidente del fatto che il rituale della contestazione si è consumato una volta che si è compiuta la terza fase, quella della compensazione, del sacrificio e dell'Esodo. Se Balestrini, nelle sue prove epiche, racconta il vivo della rivolta, Vassalli introduce precocemente (con scarsissima distanza dagli eventi, cioè) a ciò che ci aspetta dopo. Così, «*Mareblù* rimane un'interessante prima e unica prova comica», dice Nesi (che non considera la forte comicità, anche

⁷⁰ ID., *Mareblù*, cit., p.190.

⁷¹ S. VASSALLI, G. TESIO, *Un nulla pieno di storie*, cit., p.55. Il libro in questione è S. VASSALLI, *La notte della cometa. Il romanzo di Dino Campana*, Torino, Einaudi, 1984.

⁷² C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., pp.49-50.

carnevalesca de *L'arrivo della lozione* e di *Abitare il vento*), «tramite la quale lo scrittore mette a fuoco l'utopia del socialismo reale, in cui aveva creduto, e l'importanza dell'immagine come feticcio, simbolo, emblema dell'immaginario contemporaneo». ⁷³ Per tale motivo, una trattazione di questa trilogia comica di Vassalli è fondamentale per comprendere a pieno l'immaginario narrativo che si è costruito intorno al Sessantotto: poiché introduce all'età controrivoluzionaria in cui, secondo quanto dice Daniele Giglioli, viviamo tutt'ora; suggerisce, anzi, in qualche modo, la visione pubblicamente dominante riguardo al lungo decennio della rivolta. Alla mitizzazione, subentra dunque un processo di demitizzazione e depotenziamento che è ancora in corso (come i recenti saggi sul tema del "Sessantotto realizzato da Mediaset" dimostrano, per citare solo un esempio). La coscienza crepuscolare che domina *Mareblù*, con la parola feticizzata e l'azione ridotta allo sguardo a distanza, annuncia pertanto il prossimo avvento di «un'epoca che ha messo tutta la sua anima al servizio di una sistematica socializzazione dell'immaginario: dalla merce feticizzata attraverso la sua immagine all'immagine come regina delle merci», ⁷⁴ così come la definisce Giglioli. La feticizzazione – principalmente delle parole, nel caso delle opere di Vassalli – è dunque il paradigma di questa epoca dell'*agency* requisita, e il «feticcio è ciò che ti permette di non sapere ciò che sai benissimo; di fare come se non sapessi; di scindere il tuo Io in due parti non comunicanti». ⁷⁵ Esattamente quanto succede ad Augusto quando riesce finalmente a mettere a tacere la voce insistente della sua coscienza che parla attraverso i ritratti di Marx, Lenin, Stalin e Mao.

Dalla città alla campagna

Il sentimento della sconfitta, e, più in generale, della fine di un'epoca eroica (nel senso di un tempo in cui era ancora possibile concepire un'azione volta a incidere sulla storia), è dunque più forte in *Mareblù* che negli altri due romanzi di Vassalli presi in esame; tanto che, come abbiamo accennato, prende vita un vero e proprio cronotopo, il quale deve essere considerato come parte terminale dell'epopea sessantottina: si tratta di una sorta di rovesciamento di quel cronotopo della rivolta che abbiamo descritto attraverso l'analisi del ciclo epico di Balestrini. Per quanto riguarda la componente spaziale, se la città è il luogo della rivolta (diventa l'*haut lieu* proprio durante l'epifania mitica dell'insurrezione, come diceva Jesi), è evidente che il luogo della sconfitta deve essere un "altrove", che si può identificare genericamente con il termine "campagna", nella misura in cui si descrive un ambiente nettamente contrapposto a quello urbano: se di un Esodo si tratta, per riprendere l'allusione

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ D. GIGLIOLI, *Senza trauma*, cit., p.21.

⁷⁵ *Ivi*, p.103.

di Turner, ci troviamo di fronte a un'uscita, a un movimento che conduce verso un "fuori". Un movimento opposto rispetto a quello dell'operaio-massa descritto nelle opere di Balestrini e Guerrazzi, il quale, dalla campagna, giunge nella città dove compie la propria alfabetizzazione rivoluzionaria e "impara" la rivolta: il secondo dopoguerra è del resto, in Italia, un periodo caratterizzato da grandi migrazioni verso la città, e più in generale, di un inurbamento e un'urbanizzazione che hanno un ruolo tutt'altro che secondario nella «mutazione antropologica» indicata da Pasolini.

La dicotomia "città-campagna" è del resto attiva e produttiva nell'immaginario rivoluzionario, nutrito sia delle suggestioni della guerriglia di montagna *à la* Guevara che da scenari di conflitto interno a città dense di barricate, il cui principale precedente mitico va forse individuato nell'esperienza della Comune di Parigi (1871). Si tratta di due immaginari contrapposti, che attivano strategie rivoluzionarie e militari differenti: in questa divergenza tattica risiede per esempio una delle principali differenze tra due formazioni armate come i Gruppi d'Azione Partigiana e le Brigate Rosse. Dai comunicati dei GAP, per esempio, «si ricava che la loro impostazione è essenzialmente difensiva e ricalca gli schemi della lotta partigiana durante la Resistenza: non è una guerriglia urbana quella che vedono in prospettiva» – come quella praticata dalle BR –, «ma una guerriglia di tipo cubano in zone di montagna, dove ci si può difendere meglio e a lungo»,⁷⁶ leggiamo ne *L'orda d'oro*. Come ha rilevato Gabriele Donato, poi, di contro a questa «intenzione di iniziare a creare le condizioni per lo scatenamento della guerriglia – con vere e proprie basi sulle montagne e nelle isole – contro il regime autoritario che di lì a poco sarebbe stato instaurato», un gruppo extraparlamentare che contemplava l'esercizio della violenza come Potere operaio «rifiutava di tramutarsi in una vera e propria organizzazione armata, separata dal contesto delle città»; e, allo stesso modo, dal dibattito in seno al Collettivo Politico Metropolitano «emerse l'esigenza di costituire le Br sulla base della necessità d'indicare certamente agli operai più combattivi – con l'azione e l'esempio – l'esigenza di collocarsi sul terreno della lotta armata, ma senza che tale collocazione comportasse la perdita dei legami con i luoghi di lavoro e con i quartieri».⁷⁷ Vi sono pochi dubbi però, in fin dei conti, che le rivolte del Sessantotto furono rivolte urbane: basterebbe, per constatarlo, confrontare la breve vita degli stessi GAP rispetto alle BR o verificare quanto nella memoria pubblica il decennio della contestazione sia indissolubilmente associato, quanto meno in Europa, a grandi centri urbani (Roma, Milano, Torino, in Italia, e Parigi, all'estero, per citare solo due paesi). Del resto, tanto i sollevamenti collettivi violenti che costituiscono i riferimenti mitopoietici di Jesi (Parigi 1871, Berlino 1919, Spagna 1936) che quelli rappresentati nel ciclo di Balestrini (la rivolta di Corso Traiano in *Vogliamo tutto*), sono rivolte in

⁷⁶ N. BALESTRINI, P. MORONI, *L'orda d'oro 1968-1977*, cit., p.404.

⁷⁷ G. DONATO, "La lotta è armata", cit., p.95.

tutto e per tutto urbane, per ambientazione e, in un certo modo, legate all'ambiente cittadino anche da un punto di vista genetico. Ne consegue dunque che, nell'immaginario letterario relativo alla contestazione, una volta sconfitta l'insurrezione, finita la festa, il corpo collettivo viene smembrato in tante individualità che ritornano, nelle narrazioni che prenderemo in esame in questo paragrafo, dalla città verso la campagna, in un vero e proprio esilio.

In un recente studio intitolato *Città ribelli*, il geografo britannico David Harvey ha ben evidenziato la rilevanza dell'ambiente urbano nel discorso politico. «Il termine “città” possiede una storia iconica e simbolica che è profondamente legata alla creazione di significati politici. La città di Dio, la città sulla collina, il rapporto tra città e cittadinanza, la città come oggetto di desiderio utopico, come luogo distintivo di appartenenza all'interno di un ordine spazio-temporale in continua trasformazione», enumera Harvey: «tutto ciò conferisce all'idea di città un significato politico che smuove un potente immaginario». ⁷⁸ Tutta una mitologia rivoluzionaria è strettamente legata pertanto all'ambiente cittadino, come emerge chiaramente anche da *Spartakus* di Furio Jesi, dove la rivolta di Berlino presa in esame direttamente viene accostata nel *pantheon* anticapitalista alla Comune di Parigi (insurrezione cittadina per eccellenza, da cui parte la trattazione di Harvey) e alla Guerra Civile spagnola, in cui i centri urbani furono teatro di scontri decisivi. Allargando lo sguardo, ci si rende conto, con Harvey, che

la storia delle lotte di classe urbane è impressionante. La serie di movimenti rivoluzionari che si sono succeduti a Parigi a partire dal 1789, passando per il 1830 e 1848 fino alla Comune del 1871, ne costituisce il più evidente esempio ottocentesco. La sequenza, poi, si arricchisce nel Novecento e comprende il soviet di Pietrogrado, le comuni di Shanghai del 1927 e 1967, lo sciopero generale di Seattle del 1919, il ruolo di Barcellona nella Guerra civile spagnola, la rivolta di Córdoba nel 1969, per non parlare delle rivolte urbane negli Stati Uniti degli anni sessanta e dei movimenti urbani del 1968 (a Parigi, Chicago, Città del Messico, Bangkok e dappertutto, includendo pure la “primavera di Praga” e la nascita di associazioni di quartiere a Madrid, che in quel periodo guidava il movimento antifranchista).

Nel citare questo elenco, ci siamo trattenuti agli eventi precedenti o immediatamente seguenti il Sessantotto; ma il geografo britannico pone la sua attenzione anche sulle insurrezioni cittadine proliferate a partire dalla soglia del Terzo Millennio: i movimenti altermondialisti di Seattle, Quebec City e Genova tra 1999 e 2001, gli *indignados* che occuparono diverse piazze spagnole nel 2010, le cosiddette “primavere arabe” degli anni Dieci, senza contare poi le sollevazioni urbane nel continente

⁷⁸ DAVID HARVEY, *Città Ribelli. I movimenti urbani dalla Comune di Parigi a Occupy Wall Street*, Milano, Il Saggiatore, 2013, p.17.

sudamericano (Argentina, Bolivia e Cile tra 2000 e 2011) e i movimenti delle metropoli americane come *Occupy Wall Street*. Uno sguardo a questo elenco fa inoltre emergere il dato significativo che, a partire dagli anni Sessanta, con lo svilupparsi di un mondo sempre più interconnesso, «a essere coinvolte nei movimenti non sono solo singole città. In molte occasioni, infatti, lo spirito della protesta e della rivolta si è diffuso in modo sorprendente e contagioso attraverso reti di città». ⁷⁹

La conclusione di Harvey è che «l'*urbano* [...] funziona come luogo centrale di azione politica e di rivolta», ⁸⁰ non solo per motivi simbolici e, per così dire, mitologici: «è nelle città, infatti», per esempio, «che le classi ricche sono più vulnerabili, non necessariamente in termini di incolumità fisica ma per il valore delle attività che controllano». ⁸¹ Così, «se l'urbanizzazione svolge un ruolo tanto cruciale nella storia dell'accumulazione capitalistica, e se le forze del capitale e dei suoi innumerevoli alleati devono mobilitarsi di continuo per rivoluzionare periodicamente la vita urbana, è inevitabile che conflitti di classe di ogni tipo, non importa se riconosciuti come tali, siano coinvolti in questi processi». ⁸² È in tal modo che la città diventa lo scenario per eccellenza della rivolta, in una relazione che è in tutto e per tutto ambivalente: essa fornisce uno spazio d'azione privilegiato per l'insurrezione, poiché «alcune specifiche caratteristiche dell'ambiente urbano sono più favorevoli all'azione di chi si ribella rispetto ad altre»; ma, a sua volta, l'insurrezione, anche nel momento in cui viene repressa, produce una trasformazione sulla città stessa, poiché «il potere politico cerca [...] di riorganizzare le infrastrutture e la stessa vita urbana anche in funzione del controllo di una popolazione recalcitrante». L'esempio più eclatante di questa strategia urbanistica sono «i *boulevard* realizzati da Haussmann a Parigi, concepiti da subito come specifici strumenti di controllo militare dei cittadini ribelli»; ma, per rimanere più vicini agli anni che interessano il presente studio, Harvey cita anche «la riprogettazione dei centri urbani negli Stati Uniti sull'onda delle rivolte degli anni sessanta», che «si motiva essenzialmente sulla necessità di creare una serie di imponenti barriere stradali – in realtà dei fossati – tra le cittadelle costituite dalle proprietà ancora di valore del centro e gli impoveriti ghetti circostanti». ⁸³

Questo legame fondamentale tra città e rivolta è stato però in qualche modo sottovalutato dalle teorie marxiste, che hanno sempre focalizzato lo sguardo sull'ambiente contadino o sulla fabbrica intesa come priva di comunicazioni con l'urbano. Eppure, sottolinea Harvey, «molte lotte che sono state descritte come animate esclusivamente dalla forza lavoro di fabbrica, a un esame più attento

⁷⁹ *Ivi*, pp.141-142.

⁸⁰ *Ivi*, p.144.

⁸¹ *Ivi*, p.158.

⁸² *Ivi*, p.141.

⁸³ *Ivi*, p.143.

rivelano di poggiare su una base decisamente più ampia». Per rimanere a un esempio che coinvolge uno dei romanzi presi in esame fin qui, «Margaret Kohn [...] lamenta che gli storici di sinistra tessono le lodi dei consigli di fabbrica della Fiat nei primi del Novecento e passano sotto silenzio il fatto che, a livello di comunità, era soprattutto nelle “case del popolo” che prendevano forma le richieste politiche e si organizzava gran parte del supporto logistico»; dunque, «per portare avanti le lotte dei lavoratori, l’organizzazione di quartiere si è rivelata tanto importante quanto quella sui luoghi di lavoro».⁸⁴ Abbiamo visto infatti che, nella vicenda di Alfonso in *Vogliamo tutto*, anche altri luoghi marginali della città, come i bar e i motel di periferia, sono molto importanti per l’accumulazione di un verbale segreto che va a costituire l’armamentario simbolico e la saggezza pratica, fatta di *escamotages*, della fazione in rivolta.

Il fatto che, anche dal punto di vista simbolico, la città sia lo spazio privilegiato della rivolta, sembra essere sottolineato dalle rappresentazioni letterarie che hanno al centro la sconfitta della rivolta stessa: l’ambiente scelto è frequentemente quello di un generico “altrove” che è percepito come lontano dall’ambiente urbano, da quel “centro” dove gli acceleratori storici possono svolgere la loro funzione, dove propriamente “accadono” gli avvenimenti. Anche *Mareblù*, in una certa misura, risponde a questa modalità della rappresentazione: se non si può parlare propriamente di “campagna” per il camping sulla riviera ligure dove è ambientata l’intera vicenda, si tratta in ogni caso di un “fuori”, dove la storia con i suoi grandi sconvolgimenti non arriva, anche per lo stato di sospensione dovuto alla condizione vacanziera, in funzione della quale è costruito l’ambiente: «guarda che mare, che blu. Anzi mi viene in mente la canzone che dice appunto di guardare il mare eccetera e me la canterei, davvero, se solo sapessi le parole e se non ci fosse questa gente che dorme nelle roulottes. Nelle ville qui attorno. Dappertutto e sempre. È sempre vacanza, qui»,⁸⁵ dice Augusto. Il protagonista è poi avvicinato, da alcune caratteristiche, a una dimensione “naturale” che lo allontana dall’urbanità: gli unici esseri animati con cui sembra riuscire a intrattenere un vero e proprio rapporto affettivo sono infatti gli animali che popolano i dintorni della sua stanza, a partire dalla gallina ovaiole Elisabetta VIII. Come si evince da questo nomignolo, sulle bestie viene applicata un’umanizzazione positiva o negativa, sempre riferendosi alle figure del *pantheon* comunista come i ritratti appesi in camera: così i due cani, «guardiani dell’orrenda proprietà privata», sono da lui nominati «“Winston” e “Charles” in memoria rispettivamente dell’infame reazionario inglese Winston Churchill e dello scellerato guerrafondaio francese Charles De Gaulle. Io ho sempre avuto quest’abitudine di chiamare i cani del Mareblù come i mastini del capitalismo internazionale».⁸⁶ Una sorta di polo positivo, in questo

⁸⁴ *Ivi*, p.159.

⁸⁵ S. VASSALLI, *Mareblù*, cit., p.13.

⁸⁶ *Ivi*, pp.8-9.

serraglio, è invece rappresentato dal «pappagallo Spartaco [...] un animaletto libero e gioviale» nel cui sproloquio si mischiano slogan politici e insulti afferenti alla sfera dell'osceno: «come vede la luce svolazza intorno e starnazza i suoi slogan antidiluviani contro lo Scelba e il Tambroni. Contro i ministri papponi. Intercalando grida gioiose di “belin” e parolacce del tipo “bagascia schifa” imparate chissà come e dove». ⁸⁷ Spartaco è, per Augusto, ciò che il Grande Proletario è per Cris; ossia, al di là di eventuali riferimenti al fallo, un compagno intriso di retorica rivoluzionaria con cui intrattenersi, dibattere e litigare: «mi siedo in cucina a parlare col pappagallo Spartaco, me lo accarezzo, cerco di distrarmi insomma. [...] Dovrei picchiarlo, davvero. Se non stessimo insieme da diciott'anni... Se non fosse un animaletto rivoluzionario... un vero amico... un compagno...». ⁸⁸

Un vero e proprio esilio dalla città, curiosamente ambientato sempre sulla riviera ligure, è invece quello raccontato nel già citato romanzo *Le cinque giornate* di Luciano Bianciardi. Qui il protagonista, un *alter ego* dell'autore, è condannato a trascorrere le sue giornate nell'immaginaria e apatica cittadina costiera di Nesci, dove è relegato in seguito al fallimento della rivolta milanese in cui si mescolano le “cinque giornate” del 1848 e le insurrezioni del Sessantotto, di cui l'autore maremmano presagisce profeticamente la disfatta. Come ha sottolineato in sede di *Prefazione* al romanzo Ettore Bianciardi, l'esilio del protagonista rispecchia un fatto autobiografico dell'autore, ossia «la decisione, da lui subita, di ritirarsi, come i lombardi imborghesiti e un po' rincoglioniti, in Riviera, in quel luogo che era Rapallo, un po' dormitorio e un po' moribondario, sottoposto a feroce speculazione edilizia. Un vero e proprio esilio allora», dice il figlio dello scrittore, «che nella sua fervida immaginazione risorgimentale era dovuta a quella vera rivoluzione delle cinque giornate che era scoppiata a Milano, poco importa se un secolo prima». ⁸⁹

Anche in questo caso, non si tratta di una “campagna” propriamente detta, ma esiste lo stesso elemento “naturale”, degli animali umanizzati e politicizzati, che abbiamo visto in Vassalli: «anche il cane che sta di casa qui», racconta il protagonista, «seppure non educato alla guardia, e anzi educato a niente, per imitazione degli altri abbaia quando arriva un estraneo, specialmente se è vestito male. Per esempio, da ladro di polli. E poi venitemi a dire che non esiste una cosa chiamata coscienza di classe: ce l'ha persino il cane». ⁹⁰ Più in generale, poi, il narratore, raccontando la propria condizione di espatriato «a Nesci, dove» – dice – «ho ancora l'estraterritorialità a mio vantaggio», ⁹¹ mette l'accento sulla sua distanza dalla città, là dove accadono gli eventi storici (a uno dei quali lui ha preso

⁸⁷ *Ivi*, p.10.

⁸⁸ *Ivi*, p.60.

⁸⁹ ETTORRE BIANCIARDI, *Prefazione* a L. BIANCIARDI, *Le cinque giornate*, cit., pp.3-5, p.3.

⁹⁰ *Ivi*, p.27.

⁹¹ L. BIANCIARDI, *Le cinque giornate*, cit., p.35.

parte personalmente), con una certa nostalgia per quell'esperienza eroica che teme possa non ripetersi più. Se, come dice David Harvey, «l'efficacia delle mobilitazioni [...] perlopiù si misura in base alla capacità di sabotare le economie urbane»,⁹² il primo successo dell'insurrezione antiaustriaca a Milano è dato proprio dal boicottaggio del tabacco, tassando il quale gli occupanti rimpinguano le finanze con cui mantenere il proprio esercito d'occupazione: è nella città dunque che si può veramente incidere su queste dinamiche. La stessa cosa non si può dire della Rapallo trasfigurata nel paesino addormentato come il camping Mareblù, il cui nome (secondo quanto si legge nell'elenco che, in appendice al romanzo, permette di comprendere i riferimenti precisi di Bianciardi a luoghi e persone), viene dall'ironico «“golfo dei nesci”, cioè di coloro che fingono ignoranza».⁹³ Descrivendo la propria esperienza di esule, il protagonista non manca poi di riferirsi a uno dei maggiori poeti italiani che ha cantato la medesima condizione, non senza peraltro una connotazione politica: ritroviamo evidenti citazioni della poesia *A Zacinto* di Ugo Foscolo quando egli parla del suo «diverso esilio»,⁹⁴ e quando, prima di coricarsi al termine di un'altra giornata trascorsa invano, esclama: «oh, non mai toccherò le sacre sponde! Tra poco il mio corpo, non più fanciulletto, giacerà sul Permafless».⁹⁵

L'imposta distanza dall'azione rivoluzionaria, tradotta in un sentimento di impotenza, di mancata presa sulle cose, è poi raffigurata da Bianciardi secondo la medesima metafora del voyeurismo di *Mareblù*; anzi, proprio con lo stesso identico oggetto con cui Augusto Ricci spia i vicini e le campeggiatrici: «un bel binocolo Zeiss a quattordici ingrandimenti su settanta millimetri di ampiezza, usato, anzi antiquato, coi due cannoni un po' lunghetti e perciò poco pratico in campagna, ma solido ed efficiente, ottimo per le distanze lunghe».⁹⁶ Al protagonista de *Le cinque giornate*, il binocolo non serve però per guardare Coppiette e donne che si spogliano, bensì per scrutare l'orizzonte in attesa del segnale che i compagni lo stanno venendo a prendere per ricominciare la rivolta, come gli è stato promesso. È allora puramente comico il fatto che questa sua scrupolosa attesa di un'avanguardia sia scambiata per voyeurismo a fini sessuali dalla sua padrona di casa (con cui intrattiene peraltro una relazione):

questa, lei, la crede una mia innocente fissazione, intendo dire che me ne serva per spiare le donne pelose quando si affacciano in camicia da notte alla finestra, dai tanti casolari sparsi su per questi ameni poggi. Non la smentisco, la padrona di casa è anche padrona di credere quello che vuole, anzi meglio così. È importante che non sappia a che cosa mi servono realmente, gli strumenti ottici, e cioè per riconoscere

⁹² *Ivi*, p.145.

⁹³ *Elenco dei nomi*, in L. BIANCIARDI, *Le cinque giornate*, cit., p.229-243, p.238.

⁹⁴ L. BIANCIARDI, *Le cinque giornate*, cit., p.7.

⁹⁵ *Ivi*, p.174.

⁹⁶ *Ivi*, p.20.

subito il segnale, quando arriveranno i nostri. Sul far del giorno, mi promisero, e per questo io sono sempre all'erta, ogni mattina, già prima che spunti il sole.⁹⁷

Dal momento che la rivoluzione, per quanto attesa alacremenente, non arriva, il binocolo diventa il simbolo della medesima mancanza della possibilità di un'azione sul reale che affligge il guardiano del camping di Vassalli, segna cioè la medesima distanza tra quanto viene proclamato e quanto viene attuato, tra le parole e le cose.

Nel romanzo di Bianciardi, dunque, troviamo lo stesso senso di sconfitta e di fine epocale che domina *Mareblù*, sebbene sussista ancora un barlume di speranza. La distanza dalla città, l'esilio nell'"altrove", favorisce però l'insorgere del dubbio su come vadano sviluppandosi gli avvenimenti in quella dimensione irraggiungibile in cui essi sono ancora possibili: così, dice il protagonista rivolgendosi ai compagni «le palme che io tendo, deluse» – altra citazione foscoliana –, «voi, amici che ancora patite sotto il giogo dell'oppressore. Oppure forse vi ci siete avvezzi? Oppure con l'oppressore ci avete fatto pappa e ciccia?»⁹⁸, in un crescendo che riflette il dubbio che piano piano si insinua in lui tormentandolo. Il romanzo è del 1969, la sconfitta della contestazione è ancora lungi da essere sancita, così come lungi da venire sono gli anni di quel "riflusso" che domina la satira vassalliana: dopo l'anno fatidico 1968 resiste ancora una speranza, vale ancora la pena di scrutare con il binocolo l'orizzonte per vedere se la rivoluzione arriva. Ma, non di meno, comincia a insinuarsi il dubbio che tutto sia stato vano, suffragato da presagi funesti come la carta del re che spunta nel solitario a cui gioca l'annoiato protagonista, carta che costituisce «un pessimo segno, vuol dire che l'oppressore ci sta addosso peggio che mai, che non ci sono buone speranze di liberarsi presto del giogo straniero, che i fratelli ancora patiscono e patiranno, o all'opposto, che forse non patiscono più, che ci si sono abituati, o peggio ancora, che magari ci si ingrassano, sotto l'oppressore, ci vanno a cena insieme, con l'oppressore».⁹⁹ L'esilio, ciononostante, è ancora concepito come ritirata tattica, secondo quel «concetto della resistenza fluida, applicato anche da certi militari, qua e là», che il protagonista de *Le cinque giornate* spiegava ai ragazzini di cui era precettore a Milano: «il giunco che si flette, tocca a terra, e risorge non appena passata la bufera».¹⁰⁰

Diversamente che in Vassalli, ripercorrere la storia passata della rivolta da un "altrove" sospeso nel tempo significa qui cercare di evidenziare gli errori e le storture del tentativo fallito, mettere a fuoco una strategia per quando verranno avvistati con il binocolo i compagni in arrivo, pronti a

⁹⁷ *Ivi*, p.21.

⁹⁸ *Ivi*, p.19.

⁹⁹ *Ivi*, p.23.

¹⁰⁰ *Ivi*, p.66.

ricominciare. Nel *flashback* che occupa la maggior parte del libro, dove il protagonista racconta gli eventi delle “cinque giornate”, si ritrova allora compresso lo schema del rituale di passaggio attraverso il quale abbiamo interpretato il ciclo epico di Nanni Balestrini: la rivolta viene rappresentata come una festa, come un grande Carnevale; ma non appena la *communitas* si dà una strutturazione gerarchica appropriandosi dei simboli del potere e mutandosi pertanto in una *societas*, la rivoluzione fallisce, e le forze critiche della crisi hanno buon gioco nel ristabilire lo *status quo*. In effetti, le “cinque giornate”, così come sono rappresentate da Bianciardi, possiedono tutte le caratteristiche della rivolta festiva che abbiamo descritto in precedenza. *In primis*, l’abbattimento delle gerarchie, anche meramente formali: «a Milano in quei giorni tutti si davano del tu, senza badare all’età, al sesso e alla condizione sociale».¹⁰¹ Secondariamente, la follia liberata, com’era proprio delle festività medievali e rinascimentali studiate da Bachtin; quando, per esempio, il comandante della compagnia di ribelli di cui fa parte il protagonista viene riconosciuto come infermo di mente, egli si chiede: «che cosa, se non questa generale, ilare, gioconda follia eroica può aiutarci a capire come avvenne che per due giorni di fila noi obbedissimo ai comandi di un matto patentato?».¹⁰²

Ma l’elemento carnevalesco che più interessa sottolineare a Bianciardi è la licenziosità sessuale: «in quelle giornate per nessun verso comuni», racconta il protagonista, «venne meno, fra le tante cose, il comune sentimento del pudore», per cui «poco o nulla badavano, persino le dame dell’aristocrazia, di andar mostrando, nell’impeto della rivoluzione, giarrettiere e brache», e «gli abbracciamenti e i baci, anche fra maschi e femmine mai vistisi né conosciutisi, erano la regola; né facevano eccezione gli accoppiamenti più intimi, repentini; persino nei luoghi pubblici ti capitava di intravedere scorci di copulazioni, deretani a cielo aperto, sottane sconvolte, erezioni vigorosamente abbattute nelle guise più varie».¹⁰³ L’autore (per voce del protagonista e della partner Giuditta, che incarna la figura di Maria Jatosti, sua compagna all’epoca dell’opera), rivendica anzi la funzione più ribelle di una sessualità liberata, di uno svago che si contrappone al culto del lavoro e della violenza:

fare all’amore non è vergogna. Non è vergogna. Vergogna è uccidere, vergogna è sudare, vergogna è morire di fame e chiudere la gente in prigione, o al manicomio. Vergogna è condannare. Vergogna è giudicare. Vergogna è comandare. Fu per questi motivi, e in questo modo, che Giuditta e io, quel fatidico ventitré marzo del cinquantanove, mentre cominciavano a uscire i proclami del governo provvisorio e ad affiggersi su per le cantonate, ci congiungemmo carnalmente sull’erba del parco di Milano, alle dodici e un quarto antimeridiane.

¹⁰¹ *Ivi*, p.121.

¹⁰² *Ivi*, p.127.

¹⁰³ *Ivi*, p.129.

Se all'amore carnale è conferito questo valore rivoluzionario, l'inizio della controrivoluzione è sancito allora proprio dalla subitanea repressione di questi atti sessuali da parte del nuovo governo insediatosi dopo la rivolta: «il giorno dopo, fra gli altri proclami del governo provvisorio, ve n'era uno che stigmatizzava (riporto la parola precisa) l'accaduto e comminava pene per chi osasse ripetere simili "sconce manifestazioni". C'era scritto proprio così, accidenti al governo provvisorio». Anche se non mancano, ancora, focolai di resistenza, nuove pratiche che sorgono ad aggirare le imposizioni del nuovo potere costituito; il narratore commenta così il divieto di radunarsi in meno di tre persone all'aperto: «questo divieto serviva a colpire le giovani coppie, e fu allora che cominciò la moda di fare all'amore in tre».¹⁰⁴ Resta il fatto che lo stabilirsi di un governo rivoluzionario, i cui effetti si fanno evidenti nella repressione sessuale messa in atto, secondo Bianciardi sancisce il fallimento definitivo della rivoluzione: «la rivoluzione, se vuol resistere, deve restare rivoluzione. Se diventa governo è già fallita. Se chiama i cittadini alle urne perché eleggano i loro capi, addio. Non è la prima volta che succede, nella storia del mondo, e neanche sarà l'ultima: dovunque la rivoluzione ha cessato di essere permanente, là è ritornata la tirannia».¹⁰⁵ Se questo protagonista torna dunque in campagna, fugge in esilio, è perché la rivolta è stata sconfitta, il saturnale è finito, portandosi via il senso di festività che determina la possibilità dei gesti rituali: «neanche più si aveva voglia di fare all'amore; perché l'amore è sempre un atto di gioia, e la gioia non era più con noi».¹⁰⁶

È così che le forze della repressione hanno buon gioco a ripristinare lo *status quo ante*, e il rivoluzionario è costretto all'esilio a Nesci, trascorso scrutando l'orizzonte con il binocolo e facendo lunghe passeggiate sul lungomare. Come abbiamo detto, non si tratta di una cittadina di campagna; ma l'ambiente del mare (che è dovuto primariamente al riferimento a Rapallo) permette a Bianciardi di utilizzare un'altra metafora della sconfitta: quella dei relitti, degli oggetti buttati in mare e resi inutilizzabili, che la corrente restituisce sul bagnasciuga; oggetti che hanno la stessa qualità delle formule rivoluzionarie ridicolizzate da Vassalli in quanto inattuali. Durante la consueta passeggiata mattutina, lo sguardo del protagonista si sofferma nella contemplazione di tali rimasugli: «io continuo la lunga marcia [...] con gli occhi bene a terra per non inciampare sui relitti che qua scarica il vasto mare. Quando è grosso, a ritornarci la mattina dopo con un bel cesto, ce n'è di roba buona da raccattare», dice; ed elenca diversi oggetti, secondo il procedimento dell'enumerazione smisurata che abbiamo visto caratterizzare alcune pagine di Rabelais. Se esiste ancora la speranza di scrutare l'orizzonte con il binocolo, però, alla coscienza del protagonista si affaccia la consapevolezza che la

¹⁰⁴ *Ivi*, pp.149-150.

¹⁰⁵ *Ivi*, p.157.

¹⁰⁶ *Ivi*, p.153.

distanza spaziale, lontana da “dove avvengono le cose”, si accompagna a un tempo scarsamente fruttifero, in cui è difficile maturi la rivoluzione: «questi sono appunti i doni del mare alla civile comunità di Nesci, nella stagione cosiddetta morta. Le morte stagioni recano dunque poveri doni sul bagnasciuga».¹⁰⁷ Ne *Le cinque giornate* non ritroviamo pertanto la diagnosi precisa di una sconfitta che assume proporzioni esistenziali, come in *Mareblù*. Scritto nel vivo degli anni della contestazione, il romanzo testimonia la possibilità di una speranza, per quanto progressivamente erosa dal dubbio: «ora sapete [...] come si può ridurre un uomo costretto dall’oppressore all’esilio. Io guardo ancora dal finestrone, giù verso il gabellino, ma c’è più speranza che il segno mi venga?», si chiede il protagonista alla fine del suo racconto. Egli però non è ancora un relitto ridicolo, un alienato come Augusto Ricci; è invece pronto a riprendere la lotta, nel momento in cui la rivoluzione si riaffacci all’orizzonte: «una cosa è sicura [...] io sono pronto ad aprire il fuoco»,¹⁰⁸ sono le parole con cui si conclude il romanzo.

Le cinque giornate non è propriamente un romanzo sul Sessantotto; o meglio, non solo, poiché in esso si intromettono la satira dell’ambiente culturale milanese, cara a Bianciardi, e un senso di fallimento dovuto più alla propria parabola personale all’interno di quel mondo, che a quella della rivolta nelle strade. Se non manca l’ammiccamento alla contestazione (quel precetto «lasciate perdere broletti, palazzi del governo e anche le università, ragazzi, pensate alle banche»,¹⁰⁹ con cui l’autore sembra rivolgersi direttamente agli studenti in lotta), il tono dominante è dovuto alla sua situazione privata, che sfocerà rapidamente nell’alcolismo e nella morte a neanche cinquant’anni. «Luciano ci spera e tutte le mattine perlustra e scruta se appaiano i segni della ripresa della lotta, prima di scendere sul lungomare ed iniziare la sua passeggiata, sempre quella, senza interessi e senza speranze, immerso nei pensieri tristi, con in mente già l’idea della morte che non si farà attendere molto», dice Ettore Bianciardi appiattendolo la figura del protagonista su quella dello scrittore. La sua esperienza personale deve però fruttare almeno a chi, in quegli stessi giorni, sta ancora lottando nelle strade: «le giovani generazioni devono saperlo che sarà sempre così, che ogni rivoluzione interrotta sarà una rivoluzione mancata, che, per avere successo, la rivoluzione deve concentrarsi sui veri centri del potere e non su falsi obiettivi».¹¹⁰ Alla luce della connotazione autobiografica, che determina il senso di scacco di cui è pervaso il romanzo, ciò che sorprende, dunque, è come *Le cinque giornate* si adatti precocemente a raccontare il clima del fallimento dei movimenti a venire, soprattutto nel momento in cui lo scrittore grossetano propone la sua narrazione come una lunga rievocazione dall’esilio in un luogo lontano, da

¹⁰⁷ *Ivi*, pp.11-12.

¹⁰⁸ *Ivi*, p.177.

¹⁰⁹ *Ivi*, p.158.

¹¹⁰ E. BIANCIARDI, *Prefazione*, cit., p.4.

un altrove distante dalla città dove accadono le cose, tratteggiando così distintamente il cronotopo della sconfitta.

Un altro romanzo che, pur composto nel vivo della contestazione, ne presagisce precocemente il fallimento attraverso un sentimento generale di scacco, è *Cani sciolti* (1973) di Renzo Paris (1944). «Ho scritto il romanzo a ridosso del '68», ha detto l'autore intervistato da Alberto Moravia nel 1981: «è stato pubblicato infatti per la prima volta nel '73, quando la contestazione era entrata in crisi. Dico questo perché *Cani sciolti* è un romanzo post-sessantottesco in tutti i sensi».¹¹¹ Si tratta di uno scambio epistolare tra due personaggi, chiamati A. e B., entrambi militanti conosciutisi durante le lotte studentesche: finite l'università e la contestazione, i due si ritrovano a raccontarsi la vita di ogni giorno, le lotte politiche e le complicate relazioni sentimentali nei paesini di provincia in cui hanno preso a lavorare come insegnanti. «Passata l'esaltante stagione romantico-rivoluzionaria del '68, i giovani eroi del movimento studentesco planano nella banalità della vita quotidiana. Dall'immaginazione ("l'immaginazione al potere") alla realtà», ha riassunto efficacemente Giampaolo Borghello; i *Cani sciolti* sono allora questi «giovani storditi dall'illusione di un comunismo a tempi brevissimi, incapaci di inserirsi senza traumi nella realtà di ogni giorno».¹¹²

Tra i romanzi presi in esame, in quello di Paris si trova più esplicitamente raccontato il contrasto tra città come ambiente della rivolta e campagna come luogo dormiente del riflusso: per diretta ammissione dell'autore, «il romanzo [...] riflette certamente il clima del movimento degli studenti di allora che, una volta laureati, si sono dispersi nelle scuole di campagna del sud e del nord, riflettendo nelle loro lettere l'impatto drammatico con una realtà agro-pastorale che credevano di avere alle spalle».¹¹³ Anche Borghello, individuando nel testo «la forzata riscoperta della provincia», ha riconosciuto che «la stagione sessantottesca è stata in fondo, a dispetto di tutte le citazioni maoiste, squisitamente cittadina: si è creduto, ci si è illusi che la storia, la realtà fossero tutte lì in qualche città o metropoli. Ora ci si accorge del valore, del peso delle immense "periferie" che costituiscono l'Italia, che condizionano il caso italiano».¹¹⁴ Con queste parole, lo studioso riassume una riflessione che Paris mette direttamente in bocca ai suoi personaggi, i quali a poco a poco si accorgono del contrasto tra la città, centro del loro mondo, e quella enorme campagna da cui è formata precipuamente l'Italia ancora negli anni Settanta: «se penso al tempo cittadino, agli orari, agli autobus e alle macchine che ci facevano ritardare di ore agli appuntamenti, anche alle dimostrazioni, mi metto a ridere. Basta

¹¹¹ Cinque domande di Alberto Moravia all'autore (1981), in RENZO PARIS, *Cani sciolti*, Roma, Elliot, 2016, pp.90-95, p.91.

¹¹² G. BORGHELLO, *Ipotesi per una letteratura politica*, cit., pp.157-158.

¹¹³ R. PARIS, *Al lettore nuovo*, in ID., *Cani sciolti*, 2016, cit., pp.5-6, p.5.

¹¹⁴ G. BORGHELLO, *Ipotesi per una letteratura politica*, cit., p.158.

uscire dalla città per ritrovarsi in un tempo diverso; completamente, irrimediabilmente diverso», dice uno dei due protagonisti; «e noi sappiamo che solo di questi paesi è fatta l'Italia, che le città sono poche. Un'immensa periferia attorno a un centro industriale dove risiede tutto il potere». ¹¹⁵

La dimensione della campagna giunge, per esempio, a dominare rapidamente lo sguardo e la voce del personaggio di A. Nel momento in cui, in preda a una crisi, si mette a piangere nei bagni della scuola, egli descrive la propria espressione attraverso una metafora che attinge a elementi del mondo campestre: «il volto sembrava una pozzanghera di campagna dove ogni tanto l'enorme ruota di un carretto affonda il suo ferro». Una volta rientrato in classe dopo la crisi, anche tutti i comportamenti dei suoi alunni vengono ricondotti dallo sguardo alla loro provenienza contadina: «uno aveva un coltellaccio da cucina in mano e con quello sapientemente scorticava il suo banco. Un altro, con una frusta, imitava probabilmente suo padre quando monta sul carretto e deve far galoppare il suo cavallo». ¹¹⁶ Questa prepotente invasione del mondo della campagna nelle lettere dei due protagonisti non fa che sottolineare il contrasto con l'ambiente urbano come emerge dalle inchieste politiche che continuano a svolgere nei rispettivi paesini: «ho chiesto a una famiglia di operai del paese che lavorano in Germania se sono contenti del loro salario. [...] Raggiavano di gioia. Hanno la casa con il termosifone mentre al paese non sapevano nemmeno cos'era, hanno la macchina e qui fino a qualche anno fa andavano sull'asino, vivono una vita moderna mentre qui i loro vecchi la vivono ancora all'antica». ¹¹⁷ La provenienza urbana dei due giovani rivoluzionari è poi tradita in maniera grossolana dall'approccio eccessivamente intellettualistico con cui essi tentano di inserirsi in un mondo in cui non sanno come muoversi: quando sono in difficoltà leggono «Gramsci sulla questione meridionale», ¹¹⁸ o anche «un libro di saggi sull'agricoltura e il suo sviluppo dal dopoguerra a oggi, che contiene una parte dedicata allo sviluppo agricolo di questa zona»; ¹¹⁹ oppure, nei loro rapporti interpersonali, sono portatori di un'estetizzazione e di un'esotizzazione tipici di un populismo miope e acritico, per cui, per esempio, Stamira, una donna sposata del paese con cui B. intrattiene una relazione clandestina, «sembra uscita da un romanzo di Verga». ¹²⁰ Altrettanto grossolano risulta allora il tentativo di essere incorporati nell'ambiente della campagna, espresso tramite un tentativo di trasformazione bestiale (da cui forse anche la metafora animale del titolo del libro), l'altra faccia dell'umanizzazione dell'animale che è spia dell'ambiente naturale e non urbano in *Mareblù* e ne *Le*

¹¹⁵ R. PARIS, *Cani sciolti*, 2016, cit., p.56.

¹¹⁶ *Ivi*, p.8.

¹¹⁷ *Ivi*, p.51.

¹¹⁸ *Ivi*, p.22.

¹¹⁹ *Ivi*, p.70.

¹²⁰ *Ivi*, p.59.

cinque giornate: «che luna questa notte, anche i lupi stanotte ne rimarranno incantati, i lupi della serra, la montagna che protegge il paese dalla tramontata. I cani hanno smesso di abbaiare da un pezzo e io non so che fare con le mani ficcate nelle tasche e i nervi a pezzi», scrive A.; «mi metterò a ululare, fingerò di essere un lupo mannaro nella notte. Metterò le mani a terra e proverò a camminare a quattro zampe. Già ci provo. Cammino, sono un lupo mannaro». ¹²¹

Anche nel caso del romanzo di Paris, poi, il senso di impotenza dato dalla mancata presa sulle cose, il sentimento della distanza da una città dove si è cresciuti e dove accadono gli avvenimenti che cambiano il corso della storia, è esplicitato attraverso la metafora di un voyeurismo che condiziona profondamente le relazioni interpersonali, e sentimentali nello specifico. Il rapporto tra B. e Serena, la giovane figlia della sua padrona di casa, studentessa dell'istituto tecnico con una forte coscienza politica proto-femminista, si riduce inizialmente *in toto* allo sguardo indiscreto e tormentato del protagonista: «fingo di interessarmi al suo discorso, mentre spio le sue ginocchia, l'apertura delle cosce, quando si siede un po' scomposta sul mio letto; oppure le guardo le curve delle natiche quando mi volta la schiena e esce dalla stanza. Se indossa una camicetta un po' aperta, quel biancore che s'intravede del seno mi fa trasalire». ¹²² Uno sguardo che, peraltro, viene avvertito e respinto nettamente dalla ragazza; tanto che giunge a essere, insieme ad atti simulati di sadomasochismo, il codice condiviso attraverso cui prende corpo la relazione sentimentale tra i due: «sedeva davanti a me con uno sguardo talmente cosciente che era inutile barare. Insomma non si poteva nemmeno guardarle le cosce, un lembo di sottana, l'attacco delle calze! Era lì con gli occhi spalancati ad attenderti al varco. Sì, te le ho guardate le gambe e ti ho anche visto le mutande». ¹²³ Il voyeurismo non si riduce poi al senso della vista, ma si allarga ad altre modalità della percezione, sempre nel segno di una lotta tra chi spia e chi viene spiato: «ieri mi fa: "Ti ho visto, sai, che credi, origliare quando entro nel bagno. Ci ho messo un panno, non ti affaticare". Sono rimasto di sasso». ¹²⁴ Anche in questo romanzo, dunque, il senso della sconfitta, della fine di un'epoca eroica, viene tradotto in una sessualità disturbata, che non può essere vissuta a pieno. Questa impotenza viene finalmente esplicitata da A., dopo che ha fantasticato una prevaricazione violenta su Olga: «ma la mia immaginazione non contemplava l'azione e ristagnavo in un silenzio immobile». ¹²⁵ I due rapporti A.-Olga e B.-Serena sono in ciò speculari, e nei loro esiti inefficaci rappresentano il punto di massimo contatto tra le pur dissimili condizioni ideologiche ed esistenziali dei due protagonisti: precipitati

¹²¹ *Ivi*, p.52.

¹²² *Ivi*, p.9.

¹²³ *Ivi*, p.47.

¹²⁴ *Ivi*, p.84.

¹²⁵ *Ivi*, p.20.

dalla contestazione eroica alla realtà quotidiana, essi si accorgono che «non è facile, per cambiare il mondo, cominciare a cambiare se stessi. Non è facile avere un rapporto con una donna», afferma Borghello, dal momento in cui «passato lo stordimento del '68 la realtà rispunta costrittiva, puntigliosa». ¹²⁶

Il senso della distanza da una storia eroica, dalla possibilità di un'azione che incida sul reale, è dato anche dall'aura mitologica in cui si confondono le storie di insurrezione raccontate dai contadini dei due paesi. Una rivolta, un'azione politica, è stata possibile, in campagna, un tempo: ma non ne sono rimaste che «storie allucinanti» come quella che un contadino ubriaco riferisce a B.: «mi ha raccontato del giorno in cui assalirono in duemila il comune, donne e bambini in coda e cacciarono via a pedate il sindaco democristiano. Una marcia che sembrava la presa della Bastiglia», dice il protagonista, rigettando questo racconto in un passato mitico e pertanto irraggiungibile. Si tratta di narrazioni della memoria storica che si trasfigurano al punto da diventare fiabe («un altro mi ha fatto rivivere il giorno in cui appiccarono il fuoco al palazzo del principe»), ¹²⁷ e pertanto non sono più attingibili per le lotte dell'oggi, che avvengono in città.

Questo è il senso racchiuso nel personaggio del contadino che affitta casa ad A., da lui soprannominato Noè proprio per l'età anziana che lo rende il relitto di un'epoca remota, il quale non ha nessun tipo di comunicazione con quanto sta avvenendo nelle città in quegli stessi anni: «quando gli chiedo se ha sentito parlare del Sessantotto», dice il protagonista, «mi risponde che lui è della generazione del Novanta e che aveva sentito parlare del Quarantotto invece, senza averci mai capito niente». ¹²⁸ Anche i suoi racconti sembrano provenire dal mondo della fiaba: «mi parla di un trattore e di tanti altri trattori tutti in fila in paese e in campagna verso una casa principesca dalle finestre con le verande e dai bei giardini. La marcia dei trattori è gioiosa. C'era anche lui sopra uno di quei trattori che sventolava una bandiera rossa. Anche il sole pareva rosso allora che il sangue era giovane. Noè ne parla come se tutto fosse avvenuto milioni di anni fa». ¹²⁹ Quella rivolta non è più possibile, nel mondo trasfigurato dai cambiamenti degli anni Sessanta, del boom economico e dell'urbanizzazione: «adesso, a ripensarci, Noè non avrebbe più avuto il coraggio di quello sfogo giusto, di quell'intolleranza della giustizia», riconosce il protagonista; «adesso ha capito che, distrutta quella casa, altre case, vere e proprie fabbriche, sono nate al suo posto e sempre sotto lo stesso padrone, anche se le fabbriche non sono abitabili e le signore e le signorine preferiscono la vita di città». ¹³⁰ Il

¹²⁶ G. BORGHELLO, *Ipotesi per una letteratura politica*, cit., p.159.

¹²⁷ R. PARIS, *Cani sciolti*, 2016, cit., p.18.

¹²⁸ *Ivi*, p.20.

¹²⁹ *Ivi*, p.25.

¹³⁰ *Ivi*, p.25.

tempo ciclico che domina la vita di campagna sembra condannare all'eterno ritorno dell'uguale, senza possibilità di redenzione. Così, non potendosi servire di queste storie per riscoprirvi il fuoco dell'insurrezione che ha conosciuto in città, A. reagisce rabbiosamente, insultando il vecchio contadino, ridimensionando i suoi racconti e privandoli di ogni valore: «Noè è un vecchio stronzo che si dà tante arie per aver partecipato a qualche lotta contadina da giovane e che già a vent'anni non ha fatto altro che raccontare imprese vecchie che puzzano. [...] Sono meschino, sì, meschino e vendicativo», riconosce; «cosa posso essere d'altro in questo paese?». ¹³¹ Da queste parole si comprende come l'ambiente campestre, l'«altrove» lontano dalla città, si saldi con il forte sentimento di sconfitta e di impotenza dei due protagonisti.

L'intenzione di Paris, in realtà, è dipingere la campagna come luogo potenziale da cui possa svilupparsi un focolaio di lotta; ed è per questo che si dilunga sui racconti dei vecchi contadini e sui tentativi dei protagonisti di prolungare in provincia la militanza cittadina, anche attraverso le relazioni con le due ragazze che hanno una coscienza politica sviluppata: «anche i paesi, soprattutto quelli vicini alle città, erano e sono un vivaio di “arrabbiati”. [...] Non credo dunque ai paesi addormentati, che giustificano ogni potere, da quello papalino a quello democristiano», ¹³² ha spiegato l'autore a Moravia; e ad Andrea di Consoli ha ribadito che, secondo la sua visione, «rispetto alla narrativa meridionalistica legata al fatalismo di sempre, i borghi italiani erano cambiati e la rabbia circolava a fiumi anche lì». ¹³³ Tuttavia, il senso di scacco esistenziale che domina il racconto, soprattutto se analizzato col senno di poi di una contestazione sconfitta, determina un'associazione quasi automatica, da parte del lettore, tra lo spazio campestre e questa stessa sconfitta, contemplata a ritroso dall'«ovattata e separata realtà della campagna» dove «tutto assume una dimensione diversa». ¹³⁴ Anche quello di A. e B. diventa, pertanto, un esilio.

Il sentimento della fine di un'epoca apre inoltre il romanzo, dove A., descrivendo la lettera che gli ha scritto la madre, riconosce come il suo trasferimento dal «labirinto di Roma» in campagna, che coincide con la fine dell'università e l'inizio di un lavoro, per quanto intellettuale, sia il compimento della controrivoluzione: «è contenta che lavori, che mi guadagni la vita da solo. E spera finalmente che io diventi reazionario». A tale compimento, però, egli non può che rassegnarsi: «sono diventato di colpo vecchio di cent'anni. Mi dispongo sereno dentro la bara dei miei giorni tutti uguali. E le lettere che ti scriverò saranno brevi distrazioni, inutili sogni, in attesa di un gesto che non rigenererà

¹³¹ *Ivi*, p.41.

¹³² *Cinque domande di Alberto Moravia all'autore*, cit., p.94.

¹³³ *Io sono una grandissima attrazione per la morte. Intervista di Andrea di Consoli a Renzo Paris (2008)*, in R. PARIS, *Cani sciolti*, 2016, cit., pp.96-101, p.98.

¹³⁴ G. BORGHELLO, *Ipotesi per una letteratura politica*, cit., p.159.

nessuno».¹³⁵ Come ha riconosciuto Borghello, è questo sentimento della fine l'unica cosa che accomuna ancora i due ragazzi, che pure ai tempi della contestazione avevano un rapporto di amicizia talmente stretto da sconfinare nell'attrazione fisica: così, «la forma stessa, inusitata» del romanzo epistolare «acquista un preciso significato: è il bisogno di comunicare, di sentirsi vicini dopo l'eroica stagione del Sessantotto, di non precipitare nella condizione di dispersi».¹³⁶ Ma il sentimento della fine giunge a prevalere su ogni bisogno comunicativo e testimoniale; tanto che, come ha sottolineato lo stesso autore nella prefazione dell'edizione del 1973, «le lettere sono datate da ottobre a dicembre del '71. Con le vacanze di natale i due giovani non si sono più scritti».¹³⁷ Del resto, il termine di questa scrittura che voleva essere conforto nel presente, ma anche rievocazione di un passato comune, era forse già anticipata da una battuta scritta da A.: «testimonianza. Anche questa è una bella parola. Testimone di che cosa? E per chi?».¹³⁸

In tutti e tre i romanzi presi in esame, dunque, il momento della sconfitta della rivolta si salda con un'ambientazione vagamente campestre, il cui principale denominatore comune è la distanza dalla città, percepita come il luogo dove accadono gli avvenimenti capaci di influenzare il corso della storia, dove è possibile cioè che si verifichi l'epifania mitica dell'insurrezione: la distanza è traduzione spaziale di un sentimento di impotenza e di fallimento che pervade i protagonisti della rivolta una volta che questa ha compiuto il proprio ciclo e si è consumata, ritualmente, dando vita a un esodo di quei soggetti che non hanno accettato il reintegro nella società attraverso i procedimenti istituiti per la riagggregazione. Tale associazione apparentemente inscindibile tra sconfitta, controrivoluzione e un "altrove" spaziale identificato con la campagna, non fa che rafforzare una supposizione: nell'immaginario della seconda metà del Novecento il teatro della rivolta non può che essere la città.

A livello di teoria politica, in questa consapevolezza risiede un punto critico della tradizionale teoria marxista (di cui era intriso anche Renzo Paris), messo ben in evidenza nel saggio di David Harvey: il geografo britannico, infatti, prende le mosse, per il suo ragionamento, dagli studi di Henri Lefebvre sulla Comune di Parigi, nei quali era esplicitato provocatoriamente che «i movimenti rivoluzionari spesso, se non sempre, assumono una dimensione urbana». Questi stessi studi posero immediatamente lo studioso francese «in conflitto con il Partito comunista, che riteneva invece il proletariato di fabbrica la vera forza trainante del cambiamento rivoluzionario»; e forse, suggerisce Harvey, il suo scopo era proprio quello di «provocare il pensiero marxista tradizionale, che mai aveva attribuito grande rilievo alla dimensione urbana nella strategia rivoluzionaria, pur mitizzando la

¹³⁵ R. PARIS, *Cani sciolti*, 2016, cit., p.7.

¹³⁶ G. BORGHELLO, *Ipotesi per una letteratura politica*, cit., p.160.

¹³⁷ R. PARIS, *Cani sciolti*, Rimini, Guaraldi, 1973, p.5.

¹³⁸ ID., *Cani sciolti*, 2016, cit., p.44.

Comune di Parigi quale evento centrale della propria storia». ¹³⁹ Secondo il geografo, infatti, «gran parte della sinistra tradizionale ha sempre avuto difficoltà nel riconoscere il potenziale rivoluzionario dei movimenti sociali urbani. E li ha spesso liquidati come semplici tentativi riformisti di affrontare questioni specifiche (piuttosto che sistemiche), e quindi né come movimenti rivoluzionari né come autentici movimenti di classe». Eppure, ai giorni nostri, «nella maggior parte del mondo capitalista avanzato le fabbriche sono scomparse o si sono diradate a tal punto da decimare la tradizionale classe operaia. A produrre e sostenere la vita urbana è sempre più una forza lavoro non garantita, con contratti part-time, non organizzata e sottopagata. Oggi il “precariato” ha preso il posto del “proletariato”»: ¹⁴⁰ non è quindi più possibile pensare la rivolta nei termini tradizionali, che ne vedevano la sede più appropriata nelle campagne (come sembra vagheggiare ancora Paris), o nelle fabbriche concepite come separate dalla città (quando l’insurrezione di Corso Traiano narrata in *Vogliamo tutto* ci insegna che non è così).

Le lotte e l’immaginario mitologico del Sessantotto sembrano dunque avere prodotto e anticipato la consapevolezza politica che le città sono diventate – e qui ancora possiamo pensare agli anni Sessanta come decennio di transizione – il terreno principale dello scontro sociale, e di conseguenza l’ambiente naturale di coltura per l’insurrezione. È da questa consapevolezza – avvalorata, come abbiamo visto, anche da un immaginario affiorante nelle rappresentazioni letterarie – che Harvey avanza la sua proposta per il futuro: «solo quando la politica riconoscerà la produzione e la riproduzione della vita urbana come processo centrale da cui origina ogni possibile impulso rivoluzionario sarà possibile mettere in atto una lotta anticapitalista in grado di trasformare radicalmente la vita quotidiana», costruendo cioè «un modello di città completamente diverso dall’orribile mostro che il capitale globale e urbano produce incessantemente». ¹⁴¹

Ciò che ci preme sottolineare, in questa sede, è come sia desumibile, *a contrario*, che la campagna è invece concepita come il luogo della controrivoluzione e del riflusso, componente spaziale di un cronotopo della sconfitta: acquista senso, in questo modo, anche la metafora dell’Esodo utilizzata da Turner, il quale descrive la separazione della fazione sconfitta nel dramma sociale come un’uscita dallo spazio centrale che, nella nostra società, è dato dall’ambiente urbano. Se «nell’ora della rivolta non si è più soli, nella città», come diceva Furio Jesi, al tempo del “riflusso”, quando il corpo collettivo della festa carnevalesca viene smembrato in tante individualità assoggettate, si rimane soli e segregati in una dimensione distaccata dall’azione: questa dimensione, nel linguaggio delle

¹³⁹ D. HARVEY, *Città Ribelli*, cit., p.13.

¹⁴⁰ *Ivi*, p.14.

¹⁴¹ *Ivi*, p.16.

immagini della letteratura, può essere rappresentata dalla campagna. In ogni caso, in un “altrove”, lontano dalla città dove la storia svolge il suo corso.

Sconfitta e orizzonte apocalittico

Se questo “altrove” fornisce un’ambientazione spaziale al cronotopo della sconfitta, la dimensione temporale è inquadrabile interamente in un sentimento della fine per cui, una volta terminata la contestazione, non è più possibile una vera e propria progettazione futura, ma solamente uno sguardo rivolto al passato, nella consapevolezza perturbante di una catastrofe imminente o già in atto. Un simile sentimento di requisizione dell’avvenire, per cui tutta la componente temporale del cronotopo si iscrive nella dimensione del termine, della conclusione, fa sì che questo senso della fine (di un’epoca, della contestazione, o anche solo della giovinezza) si espanda fino ad assumere proporzioni cosmiche: è così che la fine della rivolta si configura esattamente come apocalisse, come fine del mondo intero. Nel momento in cui ogni azione rivoluzionaria sul reale è preclusa, nel momento in cui lo squarcio sul tempo mitico aperto dall’epifania della rivolta si è richiuso, nel momento in cui il corpo collettivo si dissolve in singole individualità assoggettate, allora non è più possibile immaginare una prosecuzione, un futuro; ma solo edificare immagini distruttive di dimensioni cosmiche, leggere lo stesso reale nell’ottica di una fine imminente e tanto più disastrosa quanto più forte è la delusione della sconfitta.

L’immaginazione apocalittica sembra essere, come vedremo nelle opere analizzate, di natura, per così dire, “difensiva”: la distruzione violenta del mondo prefigurata, o anche esplicitamente concupita, dai protagonisti dei romanzi che trattiamo in queste righe è, infatti, una reazione dinanzi alla disgregazione del mondo che li ha cresciuti e in cui hanno maturato una coscienza politica, al disfacimento della progettualità lineare che in questo mondo avevano appreso. In tal senso, potremmo addirittura parlare di una sorta di nevrosi del titanismo, nel momento in cui il soggetto, messo di fronte alla sconfitta della rivolta in cui aveva impiegato le proprie forze, lavora per un’opera di distruzione apocalittica che investa tutto il mondo che non ha accolto il progetto rivoluzionario. Così, da una parte, la delusione dello sconfitto si riveste di tratti egocentrici maniacali per cui la “propria” fine si trasforma nella fine del mondo (in una sorta di armonia cosmica tra soggetto e ambiente, come nel mito del re pescatore, la cui vecchiaia porta con sé la sterilità della terra); dall’altra, la rabbia e la frustrazione per la sconfitta si mutano in un’ansia apocalittica patologica simile a quella che lo studioso di psicoanalisi Paul Schiff definì nella prima metà del Novecento “reazione di Sansone”. Questa variante della schizofrenia è citata negli appunti preparatori dell’antropologo Ernesto de Martino (1908-1965) per un saggio mai realizzato su *La fine del mondo*, nella sezione dedicata a una

documentazione psicopatologica del cosiddetto “vissuto di fine del mondo”. La “reazione di Sansone” è così chiamata dall’episodio biblico in cui l’eroe eponimo, catturato dai Filistei, si ribella al supplizio cui è sottoposto facendo crollare con la propria forza sovranaturale la casa in cui è esibito ai capi nemici, uccidendosi e trascinando con sé nel crollo più persone di quante ne abbia mai uccise in tutta la sua vita. Si tratta, per Schiff, di «una “paranoia di distruzione” caratterizzata da un fantasma catastrofico di fine del mondo e da una reazione catastrofica attiva, con la quale il malato si vendica di un mondo e di una società ostili annientando se stesso e i suoi nemici»,¹⁴² esattamente come Sansone. Allo stesso modo, nella letteratura sulla fine della contestazione dove affiora il tema apocalittico, la propria fine si rispecchia nella fine del mondo, desiderata e concupita con tutte le proprie forze, per la necessità di una vendetta nei confronti del mondo stesso che non ha compreso, che non si è lasciato cambiare; con evidenti tratti di megalomania del soggetto che identifica la propria sconfitta con quella del cosmo: nei romanzi che prenderemo in esame la fine del mondo non è un fantasma terrorizzante che paralizza e impedisce l’azione, ma, al contrario, la fantasia apocalittica è l’effetto del sentimento dell’azione impedita, della consapevolezza della fine di un’età che abbiamo definito “eroica” proprio per la piena convinzione di poter incidere sul reale.

Si tratta dunque di un vissuto apocalittico, per così dire, “attivo” e non “passivo”: «si consente a perire, ma a patto di trascinare nella propria rovina il nemico, vendicando insieme la propria morte e gli oltraggi subiti durante la vita»; così, la reazione di Sansone si configura sempre come vendetta, e rovescia la passività dell’apocalisse imminente nell’attività di una distruzione invocata. «Il “finire del mondo” avvertito come imminente», scrive de Martino, «si identifica con un atto cataclismatico riboccante di collera e di gelosia per l’incommensurabile oltraggio di quella fine: se finisce “per me” che finisca anche per gli “altri”, e che finisca assumendo, per me e per gli altri, l’iniziativa della distruzione e del crollo».¹⁴³ Ogni apocalisse, del resto, nasce da un rifiuto dello stato di cose presenti: questo può declinarsi secondo una visione escatologica che confida nell’avvento di un nuovo mondo, dove finalmente si realizzerà la giustizia divina o sociale, o invece secondo una paranoia di distruzione come quella della variante di Sansone, che vede la propria frustrazione risolta solamente nell’annientamento totale.

Come ha spiegato Michele Cometa, infatti, la visione apocalittica «è sempre consolatoria fuga dal mondo, fine invocata [...] varco che deve aprirsi nella storia per uscire dalla storia. Il pensiero apocalittico», dice lo studioso citando l’esegeta biblico Sergio Quinzio, «è il dubbio legittimo di chi ha compreso che c’è il rischio che il Messia alla fine non venga, che nonostante tutto non ci sia fine

¹⁴² ERNESTO DE MARTINO, *La fine del mondo. Contributo all’analisi delle apocalissi culturali*, a cura di CLARA GALLINI, Torino, Einaudi, 1977, p.118.

¹⁴³ *Ivi*, p.119.

allo stillicidio della storia che sembra accumulare ogni giorno di più orrori parziali. E che perciò si rende tanto più necessaria».¹⁴⁴ Per Quinzio, «“quando ogni senso scompare [...] l’ultima possibilità di senso è l’apocalisse, che è la possibilità di senso della catastrofe”. [...] Se Dio ha fallito», riassume Cometa, «è necessario che l’orrore sia portato a compimento proprio per distruggere il mondo in cui Dio ha fallito».¹⁴⁵ L’ansia apocalittica sarebbe dunque la realizzazione definitiva di un’azione responsabile che non è più possibile, e che dunque viene sublimata nella fantasia di una distruzione totale: se non posso cambiare il mondo, allora desidero con tutte le mie forze che il mondo scompaia. Trasferendo il ragionamento alla contestazione: se la rivolta è fallita, se la promessa messianica di Karl Marx non è stata mantenuta, ben venga l’annientamento di un mondo che non si può rivoltare.

In *Mareblù* di Sebastiano Vassalli, il tema apocalittico è evocato in maniera precisa dal monologo del protagonista: sin dal momento in cui egli viene a conoscenza del licenziamento che lo attende nel momento in cui il campeggio verrà venduto all’azienda Viltur – la sua “fine” personale e la fine del campeggio, la fine della sua rivoluzione e il trionfo del capitalismo – egli comincia a vagheggiarne la distruzione mediante un grande incendio spettacolare. Questa è la sua personale declinazione dell’apocalisse borghese cui dovrebbe condurre la rivoluzione marxista: nient’altro che la vendetta contro i proprietari che lo licenziano e i villeggianti che gli fanno i dispetti. Allora, nel contesto di una simile iperbolicizzazione fantasiosa, «i giganti della storia» diventano «i quattro invincibili cavalieri dell’apocalisse borghese»,¹⁴⁶ coprotagonisti, insieme ad Augusto, del «film dell’apocalisse borghese con i giganti della storia che cavalcano in mezzo alle fiamme».¹⁴⁷ Come ha spiegato Cometa, infatti, la tematica apocalittica è inscindibile da una dimensione visiva: «una caratteristica radicale della forma apocalittica», secondo il critico, è «il suo essere forma che rivela, visione, nel senso ultimo del termine. Nell’apocalisse si fa vedere qualcosa, qualcosa si concretizza in un’immagine – a dire il vero se pensiamo alla *Bibbia* nella sequenza di immagini più strabiliante che l’Occidente abbia saputo pensare qualcosa si “s-vela”, *a-létheia*».¹⁴⁸ Lo stesso termine “apocalisse”, dal punto di vista etimologico, designa la rivelazione, qualcosa che si muove da una condizione nascosta a una manifesta, visibile. Per questo nel romanzo di Vassalli l’apocalisse, nelle fantasie di Augusto, è uno spettacolo cinematografico, che viene sempre immaginato dal protagonista insieme ai possibili titoli e agli slogan promozionali: per convincere i giganti della storia a prendere parte al suo film, racconta, «aprofitto dell’occasione per introdurre il discorso dell’apocalisse borghese, gli dico: sarete grandi!

¹⁴⁴ MICHELE COMETA, *Visioni della fine. Apocalissi catastrofi estinzioni*, Palermo, :duepunti, 2004, p.45.

¹⁴⁵ *Ivi*, p.52.

¹⁴⁶ S. VASSALLI, *Mareblù*, cit., p.124.

¹⁴⁷ *Ivi*, p.129.

¹⁴⁸ M. COMETA, *Visioni della fine*, cit., p.49.

Magnifici! Cavalcherete in mezzo alle fiamme come ai bei tempi, op, op! E io con il vostro aiuto gigantesco farò il più grande spettacolo che si sia mai visto da queste parti: avvincente! Emozionante! Incredibile!». ¹⁴⁹

«Le fiamme che bruciano il Mareblù» diventano così «il grande spettacolo conclusivo», una visione che, però, non riesce ancora a essere definita in tutto e per tutto sotto forma di scena finale di un film nell'immaginazione del protagonista: «questa immagine dell'incendio non riesco ancora a visualizzarla, forse è la fantasia che non mi basta, FINE». ¹⁵⁰ In ogni caso, è una visione pianificata, fortemente desiderabile dal punto di vista del guardiano del camping, il quale vi vede l'ultima possibilità di un riscatto, di un'azione sul reale, di una vendetta che ne compensi la frustrazione. Guardando gli odiati villeggianti, egli pensa: «guardate un uomo avvilito e livido di rabbia che vorrebbe spiaccicarvi come zanzare, che vi soppesa, che attende: il momento della vendetta. L'arrivo dei nostri. Le trombe dell'apocalisse eccetera». ¹⁵¹ Insomma, l'approccio psicologico di Augusto Ricci alla prospettiva di un'apocalisse imminente è tutt'altro che depressivo; e, del resto, tra gli appunti del libro di de Martino, troviamo anche un riferimento alla teoria di Wetzels sul “vissuto da fine del mondo”, secondo cui «appartiene alla specificità» di questa peculiare manifestazione psicopatologica «di non limitarsi in nessun modo [...] ad un vissuto che presenti un carattere fondamentalmente disforico. La fine del mondo si presenta anche con caratteri euforici, nel corso dei quali si sviluppano tonalità di felicità e di grazia». Ciò soprattutto nella tipologia psicopatologica in cui la fine si configura «non come annientamento dell'antico mondo in quanto annientamento ma come un processo che al posto dell'antico pone un mondo nuovo, migliore, più grande, in forme non mai conosciute»; come «inaugurazione e introduzione ad un mondo nuovo; come “giudizio universale” con tutte le connotazioni apocalittiche». ¹⁵²

La concezione del fuoco che distrugge per ricreare, dell'apocalisse borghese connotata come Carnevale e dunque come rigenerazione ciclica del tempo necessaria al rinnovarsi delle stagioni, è esplicitamente enunciata, in tutta la sua ambivalenza, dal protagonista: quando egli è triste «pensando a tutto quello che il fuoco dovrà distruggere perché dalle ceneri dell'iniqua proprietà privata possa nascere e svilupparsi la mia repubblica, libera», allora si consola dicendosi «che anche l'incendio rivoluzionario sarà una festa meravigliosa e uno spettacolo avvincente. Eccezionale. Fantastico. “Su

¹⁴⁹ S. VASSALLI, *Mareblù*, cit., p.131.

¹⁵⁰ *Ivi*, p.158.

¹⁵¹ *Ivi*, p.54.

¹⁵² E. DE MARTINO, *op. cit.*, p.32.

uno scenario di incomparabile bellezza un uomo combatte contro forze preponderanti riuscendo infine ad annientarle”, va bene». ¹⁵³

Questo delirio apocalittico, nel romanzo di Vassalli, come abbiamo accennato, è strettamente connesso alla percezione, da parte del guardiano del *Mareblù*, della fine di un’epoca che in sostanza coincide con la giovinezza – e del resto, come detto, Augusto è un’allegoria del Partito Comunista prossimo alla dissoluzione: non a caso la vicenda si svolge nel mese di settembre, alla fine dell’estate. ¹⁵⁴ L’invecchiamento di una contestazione del sistema che ormai non è altro che ciarpame è rappresentato attraverso la metafora della «splendida fotografia a colori scattata nel sessantotto di me in costume da bagno con berrettino da marinaio e capelli e peli ancora passabilmente neri», che il protagonista vorrebbe spedire alle aspiranti fidanzate conosciute sulle pagine di annunci dei quotidiani. Il Sessantotto, dunque, è la giovinezza della lotta contro lo *status quo*, mentre gli anni Ottanta ne annunciano il rapido decadimento; e a nulla serve ricordare, a mo’ di *exemplum* per una nuova azione responsabile, quel tempo mitico: anche quella foto non è altro che «un ricordo, comunque...Cosa me ne faccio dei ricordi ormai?», ¹⁵⁵ si chiede Augusto. L’invecchiamento, però, non è accettato dal protagonista, egli non si muta serenamente in saggio; sfoga invece tutta la sua frustrazione dovuta al decadimento naturale (corrispettivo della sconfitta della rivoluzione marxista e dell’arretratezza del partito nei confronti della mutata realtà), nell’odio per chi anziano non è, ovvero nei confronti dei giovani, e specificamente dei figli dei villeggianti:

ne ho fin sopra i capelli di sentire balle sui giovani che hanno capito...che sanno...che salveranno...È ora di finirla. Basta. Se mai un giorno il mondo diventerà meno ipocrita qualcuno molto importante dirà chiaro e tondo come stanno le cose per quello che riguarda i giovani. Che sono prepotenti e parassiti e rompicoglioni e egoisti e stronzi e difficili da sopportare. Io non li tollero proprio. ¹⁵⁶

Siamo quanto più distanti da quell’esaltazione della gioventù che dominava, ad esempio, il poema *Il mondo salvato dai ragazzini* di Elsa Morante (1968), una delle opere letterarie che apriva sul fronte letterario la stagione della contestazione, con la rappresentazione festosa di una rivolta che non era altro che un corteo carnevalesco di fanciulletti felici contro l’infelicità elevata a sistema. Il Partito incarnato da Augusto, dunque, non vede di buon occhio quella presa di potere che Pasolini auspicava nella provocazione de *Il PCI ai giovani* nello stesso 1968 di Morante: troppe cose sono cambiate, in

¹⁵³ S. VASSALLI, *Mareblù*, cit., p.41.

¹⁵⁴ Cfr. *ivi*, p.15.

¹⁵⁵ *Ivi*, p.21.

¹⁵⁶ *Ivi*, p.22.

quegli anni – non ultima, Pasolini ha scritto l'*Abiura della trilogia della vita* – e i giovani, conformisti e disimpegnati, non sono diventati nient'altro che una minaccia, per il Partito che voleva fare la rivoluzione. Difatti, «deve rassegnarsi a lasciare spazio ai giovani che sono il sale della terra e rappresentano il progresso» è quanto dice l'avvocato Indrago ad Augusto per convincerlo dell'opportunità del suo licenziamento, permettendosi anche di canzonarlo: «non te l'ha detto il tuo Marx? Non l'ha scritto da nessuna parte? Strano. Si vede forse che se ne è dimenticato». ¹⁵⁷

Eppure, alla fine del romanzo, saranno proprio gli odiati giovani a dare – senza volerlo – l'inizio all'apocalisse del campeggio: in effetti uno degli elementi più comici del romanzo è dato dal fatto che l'incendio tanto vaneggiato dal protagonista capace di tante parole vuote e di pochissima azione alla fine scoppia per davvero, e, come prevedibile, non per mano sua. Così, mentre Augusto è tutto impegnato a fantasticare sul film dell'apocalisse del *Mareblù*, ecco che il fuoco scatenato dalla benzina con cui giocano i figli dei villeggianti divora davvero il camping:

L'apocalisse borghese io l'avevo prevista con i giganti e naturalmente c'erano ancora dei dettagli da mettere a punto, per esempio il modo di farli uscire dal mare con le masse e tutto il loro aspetto: terribile! Sensazionale! Avvincente! Prossimamente su questo schermo! Invece quelli se ne sono andati e fuori c'è gente che mi chiama e grida, comincio a pensare che davvero stia succedendo qualcosa di strano qui. Forse qualcosa di grave. Gridano "Ricci", "venga fuori subito", "al fuoco". Gridano AL FUOCO, son matti?¹⁵⁸

La reazione di Augusto, che si è immaginato protagonista indiscusso del film dell'apocalisse borghese, è di incredulità e, paradossalmente, di delusione per il fatto di non essere al centro della rappresentazione: «sta andando a fuoco il campeggio per colpa dei mostriciattoli che giocavano con la benzina, è chiaro, ma dov'è l'apocalisse borghese? Dove sono la notte e la musica e il film, dove sono io?». ¹⁵⁹ Rassegnatosi dunque a essere mero spettatore del maestoso incendio, egli non può che contemplare la visione apocalittica: «giro attorno al campeggio e ormai lo spettacolo è proprio grandioso perché il vento della sera spinge il fumo dalla parte del mare così si vedono nel buio i pini in fiamme: bellissimi! E anche le roulotte, perbacco. [...] Come scenario per un'apocalisse è quasi perfetto». Per consolarsi di non essere al centro dell'attenzione può solo ripetere a sé stesso che comunque, senza, di lui non è la stessa epica rappresentazione che aveva immaginato: «senza di me non c'è film. Tutt'al più potrebbe esserci un documentario». ¹⁶⁰

¹⁵⁷ *Ivi*, p.28.

¹⁵⁸ *Ivi*, p.169.

¹⁵⁹ *Ivi*, p.171.

¹⁶⁰ *Ivi*, p.183.

Il fatto comico che l'incendio progettato da Augusto si scateni per uno scherzo del destino, e non per un'azione volontaria e responsabile, è la rappresentazione iconica dello smarrimento di una presa sulla realtà, della possibilità "eroica" di cambiare il mondo perduta per sempre alle soglie dell'età controrivoluzionaria dell'*agency* requisita che è inaugurata dagli anni Ottanta. Questo senso di spossessamento dell'azione e di una mancanza di comunicazione intersoggettiva che permetta tale azione, è del resto tipico dei deliri da fine del mondo: come annota de Martino, «l'esperienza del mondo che diventa tutt'altro da sé e che si demondanizza comporta un "essere-agito-da", appunto perché è colpita alle radici la presenza come agire»: ne consegue un senso di «spossessamento del pensare, del volere, del sentire», per cui «il divenire mondano perde la sua fluidità, progettabilità e operabilità».¹⁶¹ «Se fossi stato il regista...Invece sono solo un osservatore che accerta i fatti»,¹⁶² si lamenta Augusto Ricci: se l'incendio scoppia non è per una progettualità rivoluzionaria definita e messa in atto. L'ennesimo rovesciamento comico è avvenuto, e l'apocalisse borghese non è altro che la sanzione inappellabile della sconfitta della rivoluzione, anziché il suo trionfo indiscusso. L'apoteosi finale di Augusto Ricci, il quale, per una successione totalmente casuale di fatti, si ritrova finalmente a ridere di gusto, con ai piedi i due capitalisti Indrago e Parodi che lo supplicano di aiutarli l'uno a tradire l'altro, incarna la tesi, fortemente svalutativa dell'azione politica, di un Sessantotto realizzato da chiunque (anche da Silvio Berlusconi, come nei *pamphlets* di Perniola e Magrelli), tranne che dai sessantottini. Vassalli suona così, in uno degli ultimi monologhi di Augusto, il *requiem* per il PCI e per chiunque, con o contro di lui, abbia voluto fare la rivoluzione nei folli anni Settanta:

non ho più niente da dire. Niente da pensare. Niente. Ho assistito alla fuga dei giganti della storia e alla disgrazia dell'idra, sono un sopravvissuto ormai. Tutto il mio mondo è in frantumi e cosa ci faccio qui da solo in mezzo agli odiosi giovani, come li fronteggio, eh? A sessant'anni si può solo finire cioè calma, meglio toccarsi davanti. La parola finire è senz'altro eccessiva, fisicamente si campa...Si va avanti per forza d'inerzia, si sopravvive. A se stessi. Al mondo.¹⁶³

La smania apocalittica di un Giorno del Giudizio da venire si tramuta così – altro beffardo ribaltamento comico vassalliano – nella sensazione di non essere in fondo nient'altro che dei sopravvissuti a un'apocalisse già avvenuta.

La medesima sensazione si ritrova in un romanzo come *La distruzione* (1970) del bolognese Dante Virgili (1928-1992), quanto di più diverso da *Mareblù*, con cui condivide esclusivamente la

¹⁶¹ E. DE MARTINO, *op. cit.*, pp.74-75.

¹⁶² S. VASSALLI, *Mareblù*, cit., p.174.

¹⁶³ *Ivi*, p.180.

declinazione politica della tematica apocalittica. Il testo, pur composto nel 1968, non ha a che fare direttamente con la lunga stagione della rivolta, e anzi, nonostante le date di composizione e pubblicazione, è inserito in tutt'altra cornice storica e su tutt'altra sponda politica: *La distruzione* è infatti il delirante *stream of consciousness* di un nostalgico italiano del nazismo (lo stesso Virgili) ambientato nel 1956, nelle giornate della crisi del canale di Suez, durante le quali Francia e Inghilterra mobilitarono le proprie flotte per contrastare la nazionalizzazione a opera del governo egiziano della compagnia che gestiva il tratto di mare. Il protagonista, correttore di bozze presso la redazione di un giornale locale, sublima la sua frustrazione per la sconfitta militare (cui ha preso parte in qualità di interprete e collaboratore delle S.S.), e del progetto politico di Hitler, attraverso pratiche sessuali sadiche e visioni ossessive di un'invocata apocalisse atomica che distrugga totalmente l'ordine scaturito dalla conclusione della Seconda Guerra Mondiale, immagini che invadono a intermittenza il testo. Nonostante le divergenze nei contenuti, confrontare questo romanzo dominato dal tema apocalittico con la letteratura della fine del Sessantotto permette di definire ancora più dettagliatamente il cronotopo della sconfitta: anche nel caso di Virgili siamo di fronte a una reazione di Sansone, per cui la sconfitta del progetto politico in cui si era coinvolti non è accettabile se non nella prospettiva di una vendicativa ritorsione cosmica contro il mondo che non si è lasciato plasmare. Per entrambi i testi si può applicare la definizione di Vidal-Naquet citata da Cometa, per cui «l'apocalittica [...] è la "visione dei vinti", di chi non ha altra via di fuga che la fine del mondo, di chi sa che nella storia non c'è redenzione».¹⁶⁴

A dominare il flusso di coscienza di Dante Virgili è esplicitamente una «Weltuntergangsstimmung»,¹⁶⁵ un "sentimento di fine del mondo", non così diverso, anche nella definizione, da quel «"delirio di fine del mondo" (*Weltuntergangserlebnis*)» di cui si parla nella documentazione psicopatologica di de Martino, in cui «il malato esperisce come prossima a sé una catastrofe apocalittica dalle dimensioni cosmiche».¹⁶⁶ Il protagonista de *La distruzione* infatti presagisce, anzi, dà per scontata, una prossima apocalisse nucleare, dovuta agli esiti del secondo conflitto mondiale e al nuovo equilibrio geopolitico che si è venuto a formare:

Ci occorrono armi nucleari per difenderci da un eventuale aggressore. Ma quanto più aumenta la nostra capacità di difesa tanto più cresce la possibilità di distruzione. Ed ecco la proliferazione delle armi atomiche. [...] Insomma, fra tanti, prima o poi, per calcolo per errore, qualcuno farà il primo sgancio eh eh. V'è un senso d'ineluttabilità in questo, [...] e dal primo sgancio al secondo il passo è breve. Altri ne

¹⁶⁴ M. COMETA, *Visioni della fine*, cit., p.54.

¹⁶⁵ DANTE VIRGILI, *La distruzione*, Ancona, peQuod, 2003, p.130.

¹⁶⁶ E. DE MARTINO, *op. cit.*, pp.12-13.

seguiranno, questa sì è una felice catena inarrestabile. La marcia delle cose. Finché avremo una bella guerra assoluta termonucleare con cancellazione della vita dal globo. Finito l'esperimento umano, come quello dei dinosauri.¹⁶⁷

Questa apocalisse ineluttabile è anticipata e vissuta con euforia, poiché, nei pensieri del protagonista, sarebbe l'evento che vendica la sconfitta nazista nella Seconda Guerra Mondiale distruggendo il mondo trasformato dalla fine del conflitto. Così, per esempio, ecco che nel suo flusso di coscienza le immagini dei disastrosi bombardamenti sulla Germania alla fine della guerra si affiancano senza soluzione di continuità a quelle di una distruzione atomica nella cui furia, fatalmente vendicativa, egli confida: «cinquantamila perirono in un'ora ad Amburgo. In un solo bombardamento. Al fosforo. [...] *Le incursioni terroristiche a tappeto*. I deliberati attacchi sulle zone residenziali. [...] DRESDEN avviluppata in un mare di fuoco. Perfino le strade ardevano. VERGELTUNG. Lampi atomici su Londra Mosca New York. Le più grandi capitali. Si trovano entro il raggio di distruzione totale. Anche Roma».¹⁶⁸ Quando, allora, nell'estate del 1956 scoppia la crisi del canale di Suez, con la mobilitazione delle flotte di Francia e Gran Bretagna che potrebbe portare a un confronto diretto con l'Unione Sovietica, egli vede il bagliore di una speranza per l'apocalisse atomica, le cui immagini si affiancano a quelle delle navi che salpano alla volta dell'Egitto:

Le flotte mobilitate si accingono a partire, solcano il Mediterraneo. Westen gegen Osten finalmente. Un sorriso mi sento in volto Tag der RACHE
un lampo
solo un breve lampo
come se il sole scoppiasse
una vampa bianca
che spacca il cielo
un bagliore abbacinante
un'onda di fuoco
che carbonizza milioni di umani
un nudo deserto di ceneri¹⁶⁹

Come nei vaneggiamenti di Augusto sull'apocalisse borghese, anche qui ritroviamo un atteggiamento assolutamente euforico nei confronti di un'apocalisse atomica da venire, in cui il protagonista crede

¹⁶⁷ D. VIRGILI, *op. cit.*, pp.200-201.

¹⁶⁸ *Ivi.*, p.35.

¹⁶⁹ *Ivi.*, p.24.

e confida. È per questo che la troppo facile risoluzione diplomatica del dissidio tra Egitto e potenze occidentali spegne in lui ogni entusiasmo:

le parole si compongono al mio sguardo, quasi un sentimento di gioia mi attraversa improvvisamente.

LE FLOTTE FRANCESE E BRITANNICA MOBILITATE

Il torpore mi si scuote di dosso il passo si fa più spedito. Prevedevo la notizia, so tuttavia di non dovermi illudere. È già fissata a Londra la convocazione della conferenza e tutto può risolversi per le normali vie diplomatiche¹⁷⁰

Al di là del riferimento al contesto storico in cui trascorrono i giorni del romanzo (diviso in parti che portano il nome di «SABATO» e «DOMENICA», e che si conclude con un «ALBA»), è una vera e propria ossessione per una fatale vendetta atomica sulle città americane a prendere corpo nelle pagine de *La distruzione*; questa si intreccia con il ricordo della ritirata dall'Emilia-Romagna delle S.S. cui era aggregato il protagonista, innamorato di una ragazza amante di un'ufficiale tedesco e segreta informatrice dei partigiani. La distruzione delle metropoli statunitensi è infatti il frutto di una contro-storia che dipinge i tedeschi unicamente come vittime del conflitto (ancora una volta si attiva la macchina mitologica vittimaria, dunque): «la tempesta di fuoco. E stavolta *non* soltanto sulle città tedesche. [...] La GIOIA per le città americane incenerite, finora invulnerabili. *Anche le pietre piangono e sanguinano* un momento della fine del mondo». ¹⁷¹ La brama di una vendetta che configura la paranoia di distruzione come attiva, come una reazione di Sansone, è guidata da una concezione complottista degli avvenimenti della Seconda Guerra Mondiale, volta a colmare il vuoto di senso che attanaglia il nostalgico del nazismo dopo il fallimento del progetto hitleriano: «*Roosevelt provocò l'attacco di Pearl Harbour* [...] Da tempo il servizio segreto intercettava il codice giapponese. Ardeva dalla voglia di entrare in guerra il vecchio pazzo per coprire il fallimento del New Deal»; ¹⁷² o, anche, volta a ribaltare una sorta di “gerarchia delle vittime” onnipresente nella commemorazione pubblica del conflitto: «è di moda il martirologio ebraico. Tant'è, non si può andare contro il proprio tempo. Come se fossero vittime solo i morti gassati non quelli arsi con le bombe al fosforo. E gli atomizzati in Giappone. Già, non fu un crimine». ¹⁷³

È in questo modo che nel romanzo, attraverso scene di distruzione atomica la cui qualità visionaria – peculiare del genere, come abbiamo visto – è esplicitata dall'utilizzo del verbo «vedo», prende

¹⁷⁰ *Ivi*, p.21.

¹⁷¹ *Ivi*, pp.58-59.

¹⁷² *Ivi*, p.196.

¹⁷³ *Ivi*, pp.93-94.

corpo quell'annuncio di un'apocalisse fatale, indipendente dalla volontà umana, in cui è stata letta una profezia degli attentati al World Trade Center di New York dell'11 settembre 2001.¹⁷⁴

Ma quei lanci si ritorceranno presto su di loro, eh eh ALTRE Enola Gay. Mi lecco le labbra pensando all'ammasso di pietre cui si ridurranno le loro città. Colonne di fuoco alte come i grattacieli torri crollanti in un orizzonte sconvolto il cielo brucia sopra New York Broadway Manhattan Fifth Avenue i quartieri dei ricchi CHICAGO le zone delle fabbriche il centro Montrose Hide Park mutati in magma ardente mai il loro suolo fu devastato urla raccapriccianti torme impazzite corpi a brandelli spoglie orride ATOMTOD la guerra è giusta dispensiera di vendetta¹⁷⁵

Ma la prossima volta. Non saranno eterni santuari le città yankees *combuste dilaniate*. VEDO i grattacieli di acciaio sotto un diluvio di fiamme. Milioni di cadaveri panico selvaggio. Da una guerra all'altra più feroce. Hitler non ha colpa di nulla. Gli eventi umani si sviluppano attraverso un corso irrefrenabile che porta alla guerra. Non resta che attendere l'ultima la definitiva¹⁷⁶

A dominare quest'ansia di distruzione rimane, in ogni caso, il sentimento di una presunta giustizia che, per quanto secolarizzato nella sua dimensione politica, si affida a un codice di aspettative proprie della religiosità apocalittica, nell'attesa di una rivelazione che confermi il proprio "stare dalla parte giusta": «se tutti i peccati fossero puniti sulla terra non vi sarebbe bisogno del Giudizio finale».¹⁷⁷ Eppure, non esiste un vero e proprio *escaton*, l'ansia dell'apocalisse è sì attesa di una giustizia finale, ma in nessun modo della salvezza; è solo il sintomo di una malattia esistenziale, del misconoscimento di un mondo su cui non si può più incidere. Come dice de Martino, «l'attuale congiuntura culturale dell'occidente conosce il tema della fine al di fuori di qualsiasi orizzonte religioso di salvezza, e cioè come disperata catastrofe del mondano, del domestico, dell'appaesato, del significante e dell'operabile».¹⁷⁸

¹⁷⁴ Così afferma, per esempio, Antonio Franchini, *editor* della prima edizione del romanzo: «se credo di essere stato ben chiaro nel consigliare di non esagerare troppo il valore delle premonizioni [...] non posso non aggiungere che non si può neppure svalutarlo del tutto. Più di trent'anni fa Virgili aveva visto qualcosa. E aveva visto qualcosa anche agli inizi degli anni Novanta, quando io gli rifiutai (e senza pentimenti postumi) la pubblicazione del suo secondo romanzo *Metodo della sopravvivenza*: le torri di New York che bruciano, l'ascesa di Saddam Hussein, il terrorismo islamico... Lo preciso perché la capacità di vedere qualcosa del futuro, se i fatti avranno dimostrato che c'è stata, a uno scrittore va riconosciuta», in ANTONIO FRANCHINI, *Che cosa perdiamo a non leggere "La distruzione"*, in D. VIRGILI, *op. cit.*, pp.239-247, p.246.

¹⁷⁵ D. VIRGILI, *op. cit.*, pp.93-94.

¹⁷⁶ *Ivi*, p.196.

¹⁷⁷ *Ivi*, p.187.

¹⁷⁸ E. DE MARTINO, *op. cit.*, pp.469-470.

Chiaramente, le immagini di distruzione totale evocate dal protagonista del romanzo di Virgili rimangono fantasie, per quanto nel suo lungo monologo egli accenni continuamente a un segreto lavoro quotidiano da lui svolto per ottenere il risultato apocalittico. Come nel caso di Augusto Ricci, ci troviamo di fronte a un'insuperabile discrasia tra parola e prassi, tra enunciazione e azione. Ad esempio, il protagonista de *La distruzione* si propone come uno di quei maestri autorevoli che, come abbiamo visto, nell'ambito della mistica neofascista sono incaricati di distribuire gesti inutili da compiere ad adepti che possano dimostrare in questo modo la loro devozione alla causa («ora ho il diritto di uccidere. Come ho il diritto di accendere il lume o aprire la finestra nella mia camera»,¹⁷⁹ si dice, in consonanza con il «diritto di strage» dei neofascisti di *Occidente*). Questa concezione esoterica che prevede personalità elette, incaricate di somministrare la verità e di comandare un'umanità incapace di ogni autodeterminazione, emerge per esempio nel dibattito con un collega, nella redazione del giornale in cui il protagonista fa il correttore di bozze:

“Già, tu apprezzi la dittatura, ma alla libertà io tengo”

Sogghigno. L'ha detta, la parola.

“Credi che gli uomini desiderino veramente la libertà?”

“Come sarebbe? È il fondamento dell'esistenza umana”.

Il Grande Inquisitore chi ha disperso il gregge per vie sconosciute. Ma il gregge di nuovo si radunerà per sottomettersi. Allora noi gli daremo una quieta felicità, da esseri deboli quali sono. Sorrido:

“Si rimprovera a Cristo di avere troppo preteso dagli uomini, di avergli imposto il dono della libertà che ha recato solo sofferenza. Perché gli uomini sono sì dei ribelli ma di fiato corto, e si affideranno con gioia alle decisioni degli eletti”¹⁸⁰

Eppure, tali proclami altisonanti non si traducono mai in realtà. Il non precisato progetto distruttivo del personaggio principale non appare mai in corso d'opera, e neanche in fase di avviamento. Tutto rimane a livello di immagine fantasticata, come quando la mistica del maestro, che somministra ordini da eseguire e da non comprendere, viene calata nell'ambito di una fantasia sessuale sadica:

Spogliati. Non ubbidisce. Avanti, su. Che vuole da me, chi è? Non sono qui per dare spiegazioni ma per essere ubbidito. Oggi però non mi s'intende. Il campanello. Applicate il trattamento 2. La legano al divano, mani e piedi. Andate. A ogni trattamento corrisponde un certo grado di sofferenza, tu non

¹⁷⁹ D. VIRGILI, *op. cit.*, p.20.

¹⁸⁰ *Ivi*, p.197.

soffrirai troppo ma abbastanza per comprendere che è proibito rivolgere domande. Occorre eseguire all'istante manifestando soddisfazione per gli ordini ricevuti¹⁸¹

Anche quando egli individua un giovane collega che possa diventare suo adepto, cui affidare cioè compiti inutili, in vista di una vagheggiata opera di massacro e distruzione, la narrazione sembra quasi assumere tinte comiche, per l'evidente incomprensione tra il discorso del protagonista e l'obbedienza del ragazzo; questa non è dovuta a una cieca adesione agli ideali nazisti, bensì alla voglia di procurarsi videocassette pornografiche come quelle che gli presta l'*alter ego* di Virgili. Questo papabile adepto di nome Graziano, cui la voce narrante raccomanda solennemente «tagliati quei capelli, la protesta non sta nella chioma ma nella capacità di uccidere», non comprende mai a fondo quanto gli dice il collega che, in fin dei conti, sembra parlare da solo. Il ragazzo prova anche a ribellarsi, in qualche modo, a questa incomprensione; ma si scontra con la retorica del maestro distributore di compiti inutili che, naturalmente, non riesce ad afferrare, poiché si riferisce sempre a qualcosa di celato e inattuabile, qualcosa che non fa parte della sua quotidianità:

“Dirò io quando sarà il momento. Sarà un'esplosione perfetta, se presto non scoppia il conflitto *città come scheletri*”.

“A volte proprio non la capisco”.

“Non devi capire, solo ubbidire”.

“Mi stima poco eh”.

“Stimo l'ordine, la responsabilità del capo [...]”¹⁸²

Insomma, anche in questo caso l'ansia apocalittica sembra dovuta a una mancanza di presa sulla realtà, che nel romanzo di Dante Virgili si configura specificamente come impossibilità di comunicazione tra il soggetto e il mondo; cioè come impossibilità di ogni intersoggettività progettuale, anche di quella delirante che miri a realizzare i piani di distruzione del protagonista. Questo corto circuito della comunicazione è tradotto in alcune immagini significative, come i refusi di stampa tra gli articoli di cui il protagonista deve effettuare la revisione («hanno estratto contemporaneamente, da alcuni involti che stringevano sotto le braccia, due mitra e due grossa rivoltelle»),¹⁸³ o nel fastidio di quest'ultimo per il linguaggio vuoto e ipocrita di una politica con cui egli, dal ruolo svolto nella ritirata nazista, non ha più nulla a che spartire, neanche sul luogo di lavoro: «mi rifiuto di leggere note di politica interna lo sai. E Scelba dice e Nenni sostiene e La Malfa replica.

¹⁸¹ *Ivi*, p.171.

¹⁸² *Ivi*, p.137.

¹⁸³ *Ivi*, p.28.

Mi disgustano con le loro formule verbali».¹⁸⁴ Ma il principale corto circuito comunicativo, che restituisce il sentimento di alienazione del protagonista, è dato dalle inserzioni in maiuscolo e in tedesco nel testo, le quali prendono evidentemente parte a una complessiva strategia di straniamento. Se nel romanzo, a parere di Bruno Pischetta, «una vera messa in causa degli istituti linguistici tramandati non si avverte», cionondimeno «il testo è ardito nel suo oltranzismo provocatorio, nel rifiuto delle strategie consuete di racconto»,¹⁸⁵ in particolare nell'«utilizzo massiccio del tedesco con intento fonico, non immediatamente contenutistico».¹⁸⁶ Nel testo, infatti, sono inserite diverse espressioni in lingua tedesca, che possono essere traduzioni dei pensieri del protagonista, citazioni letterarie, discorsi di Hitler o brani del *Mein Kampf*; ma, in ogni caso, come specificato in appendice al romanzo dove si trova la traduzione di alcune, esse non hanno un valore semantico: servono unicamente a formare una «massa linguistica».¹⁸⁷ Il tedesco giunge infatti a interrompere il flusso di coscienza in italiano, causando un corto circuito – soprattutto in un lettore che non conosca la lingua straniera – che blocca la scorrevolezza del testo: in questo modo si rende il senso di un'azione inceppata, troncata sul nascere, che tende a bloccarsi dinanzi a una sovrapproduzione del pensiero sbilanciata rispetto alla possibilità di agire. Insomma, un senso di spossamento dell'*agency* accomunerebbe paradossalmente i relitti sessantottini sulla soglia degli anni Ottanta al nostalgico neonazista nel secondo dopoguerra.

Se poi in *Mareblù* l'incapacità di una presa sulla realtà si materializzava, dal punto di vista sessuale, semplicemente nel voyeurismo, che era sintomo di una più generica incapacità relazionale, nel romanzo di Virgili c'è un nesso esplicito tra la frustrazione del protagonista per la sconfitta definitiva del progetto hitleriano e la sua tendenza sadica nelle pratiche sessuali attuate o anche solo immaginate. Tra gli appunti di de Martino troviamo poi la caratterizzazione sessuale della reazione di Sansone così com'è stata descritta da Schiff: il medico tedesco tracciava un collegamento tra il «problema psicologico posto dalla paranoia di distruzione» e «un tempo in cui si cerca di fare un pensatore del marchese di Sade», lo stesso «in cui vasti strati della popolazione hanno il cuore stretto dalla paura delle disintegrazioni nucleari a catena, e in cui si vede avanzare, in anticipo di mezzo secolo, la grande paura atomica dell'anno duemila». La paranoia di distruzione sarebbe dunque estremamente legata «all'istinto di morte, alla libido tanatica, alla regressione sadico-anale, alla onnipotenza del pensiero infantile», per cui «il crollo attivo per vendetta si innesta nella oltraggiosa

¹⁸⁴ *Ivi*, pp.180-181.

¹⁸⁵ BRUNO PISCHETTA, “L'intera struttura della realtà salta in aria”, in D. VIRGILI, *op. cit.*, pp.9-14, p.11.

¹⁸⁶ *Ivi*, p.13.

¹⁸⁷ *Appendice* in D. VIRGILI, *op. cit.*, pp.229-238, p.231.

ostilità delle persone, delle società, delle cose». ¹⁸⁸ Ogni relazione tra il protagonista e un personaggio femminile, in ogni caso, così come viene restituita nel testo, è sempre filtrata dal voyeurismo: «osservo le dita flessibili di Eva la gonna larga di Laura, sotto la mano può scorrere svelando a poco a poco le cose». ¹⁸⁹ Questo si intreccia poi con fantasie di comando che non di rado sfiorano nel sadismo (come abbiamo visto in un esempio precedente): la distanza tra il protagonista e il corpo femminile o maschile, altro sintomo della sua incapacità di presa sulla realtà, è incolmabile. Ciò diviene evidente in modo iperbolico, ad esempio, quando egli comincia a rivolgere una fantasia sessuale di comando non a una donna in carne e ossa ma a due modelle ritratte sulla copertina di una rivista:

nella medesima pagina il mio sguardo è attratto dal contrasto fra una bionda con i capelli a frangetta un abito scuro e l'amica in abito bianco con folti capelli neri attorti alla nuca. Un cliché a tre colonne.

Marion Debré e Louise Girardoux due belle ragazze di Parigi

capigliatura bionda e nera mescolate sul mio grembo

alza il capo mi sorride gentilmente

Ora che cosa ti piace

dalle labbra rosse le spuntano scintillando i denti bianchi regolari

Abbracciatevi

dapprima con le labbra chiuse

poi l'una introduce la lingua nella bocca dell'altra torcendole nello stesso tempo i capezzoli

manda un gemito

le bocche si riaprono come per riprendere fiato infine nuovamente si ricongiungono ¹⁹⁰

Questa incapacità di approcciarsi alle persone da cui è attratto senza la mediazione del denaro o del comando è il corrispondente metaforico della generale sensazione di mancata presa sulla realtà che permea il romanzo di Dante Virgili. La reazione a una simile frustrazione, come nel caso delle visioni apocalittiche, è quanto più violenta possibile, e si materializza in fantasie sadiche; queste anticipano, coi loro riferimenti a *Le 120 giornate di Sodoma* (esplicita fonte del romanzo), l'accostamento pasoliniano tra crepuscolo nazifascista e violenza sessuale, dove permane anche, come già nel romanzo di De Sade, la correlazione tra frustrazione di un potere al tramonto e lo sfogo nelle perversioni del comando. La massima fantasia del protagonista è difatti rivestire un ruolo di potere comandando a bacchetta le movenze sessuali di due giovani (tra cui il suo adepto Graziano).

¹⁸⁸ E. DE MARTINO, *op. cit.*, pp.118-119.

¹⁸⁹ D. VIRGILI, *op. cit.*, p.23.

¹⁹⁰ *Ivi*, p.43.

«È un'esperienza, che si potrebbe estendere», dice: «una corte di fanciulli. Farli accoppiare con giovanette. Dove ho letto qualcosa di simile, forse in Sade. Contemplare il loro graduale godimento».¹⁹¹ Tutto ciò rimane però, ancora una volta, a livello di fantasia sessuale nella testa del protagonista, infarcita di immagini e referenze letterarie: una vera e propria parodia involontaria del motto sessantottino “l'immaginazione al potere” prende luogo quando egli esalta “l'immaginazione del potere” messa in atto nelle perversioni dei rappresentanti del potere decadente nel romanzo di De Sade: «*il DUCA esige che una donna nuda ritta si masturbasse per due ore senza cedere né per stanchezza né per orgasmo il potere dell'IMMAGINAZIONE*».¹⁹²

Anche in questo caso, poi, è la visione apocalittica vendicativa a dare sollievo al senso di frustrazione del protagonista: se il mondo non si lascia cambiare da lui, che esploda; se i corpi non si lasciano avvicinare da lui, che soffrano il più possibile nell'apocalisse nucleare, che i gemiti di piacere si trasformino in urla strazianti di dolore. Di questo dolore, egli non farà che godere: «ora sono felice. FELICE. Donne immobili. Denudate dal vento furioso. Altre sciamano gridando. Di ogni tipo di ogni condizione. Nell'amore assumevano atteggiamenti diversi languori diversi. Ora gridano che si sentono bruciare. Muovono le membra oscenamente. Labbra gonfie mostruose. Non più baciare non più succhiare. Ora gridano che si sentono ardere. Le urla risuonano a lungo. Piacevolmente».¹⁹³ Questa immagine rafforza, dunque, la tesi che la paranoia apocalittica non sia altro che la reazione frustrata a una generale impotenza del protagonista, dove la sfera politica si intreccia con un linguaggio disfunzionale e, ancora una volta, con una sessualità deviante.

La letteratura traduce pertanto il sentimento della fine di un'epoca dell'azione – epoca che può tramutare uomini comuni in artefici del proprio destino, in componenti di un progetto comunitario volto a cambiare il mondo – in una ribellione frustrata contro il cosmo, la quale deve accontentarsi di visioni e speranze apocalittiche vendicative, configurabili come reazione di Sansone. Quelle rappresentate nei romanzi sono in ogni caso personalità devianti, fortemente patologizzate, in cui è evidente un complesso di megalomania per cui solo la distruzione completa del mondo può essere una soluzione adeguatamente proporzionata alla loro sconfitta personale. Tale sensazione di essere solo contro un mondo che non riconosce, e sui cui non può più agire, pervade tutto il flusso di coscienza del protagonista di Virgili, in cui affiora anche il tema prometeico sotto forma di citazioni in tedesco dall'inno di Goethe:¹⁹⁴ la patologia risiede nella concezione che, se il mondo non è più quello che io riconosco come tale, esso non può esistere e deve essere distrutto. Nelle note di de

¹⁹¹ *Ivi*, p.84.

¹⁹² *Ivi*, p.87.

¹⁹³ *Ivi*, p.62.

¹⁹⁴ *Ivi*, p.30.

Martino sulla teoria psichiatrica di Karl Jaspers, leggiamo infatti che «fra i contenuti dei vissuti schizofrenici è caratteristico il vissuto cosmico», la sensazione necessaria di un adeguamento della vita cosmica a quella del soggetto. «Una sovversione violenta, nel corso della quale il malato ha la parte principale, gli si dispiega davanti», secondo Jaspers: «egli è il centro di tutto il divenire. Si sente ricolmo di compiti giganteschi, di forze possenti».¹⁹⁵ Proprio questa ossessione di essere al centro della scena cosmica pervade tanto *La distruzione* che *Mareblù*, in cui essa veniva esplicitata dalla metafora cinematografica; ma proprio rendersi conto di non essere al centro dell'universo, capire che la vagheggiata "apocalisse borghese" si consuma senza che lui abbia mosso un dito, consente ad Augusto la risata finale che, per così dire, lo "salva". Il personaggio di Virgili, invece, non esce mai da questo senso di responsabilità cosmica. Non solo si sente un sopravvissuto, ma si sente come se fosse *l'unico* sopravvissuto, con il compito di vendicare tutti quelli che sono morti: «io testimonia la fine di un mondo. Mai più sfileranno le Schutzstaffeln per le vie di Berlino Roma Parigi cantando l'Horst-Wessel-Lied. Non la vedrò più».¹⁹⁶

In realtà, quest'ansia di distruzione che assilla il protagonista è la sublimazione di un personale desiderio di morte, dovuto alla depressione per una vita meccanica e una sessualità frustrata, entrambe frutto del tramonto della possibilità di un'azione eroica sulla storia. Per dirlo con Carl Gustav Jung, «la fantasia dell'incendio del mondo, e in generale della fine catastrofica del mondo, non è null'altro che la proiezione mitologica di una propria individuale volontà di morte».¹⁹⁷ Ecco, allora, che l'unica consolazione data alla sconfitta, all'impossibilità di continuare a vivere in un mondo su cui non si può agire, è data *in primis* dalla possibilità di morire uccidendo: «morirei anche stanotte se prima potessi sterminare un po' di gente. [...] Inutile preoccuparsi di sopravvivere se manca il meglio. Diverse le cose se avessimo vinto».¹⁹⁸ In secondo luogo, un'altra consolazione viene dal morire compiendo il gesto inutile che testimonia e sigilla la propria devozione a una causa: «io non morirò solo. [...] Scomparirò in un'immensa fiammata con metà del genere umano. [...] Io perderò la vita in un grande gesto. Massacri gioiosi»;¹⁹⁹ e qualora l'apocalisse non dovesse verificarsi: «piazzare con alcuni un paio di mitragliatrici nel centro di una grande città in un'ora di affluenza una strage voglio morire CON ONORE».²⁰⁰ A dominare questa vera e propria mistica della morte è dunque una spropositata dilatazione dell'io, che giunge a comprendere nel proprio impulso suicida il mondo

¹⁹⁵ E. DE MARTINO, *op. cit.*, p.27.

¹⁹⁶ D. VIRGILI, *op. cit.*, p.220.

¹⁹⁷ E. DE MARTINO, *op. cit.*, p.37.

¹⁹⁸ *Ivi*, p.184.

¹⁹⁹ D. VIRGILI, *op. cit.*, p.37.

²⁰⁰ *Ivi*, p.187.

intero, l'intera umanità, al punto da vagheggiare la vita di uno Stato tutta regolata dalla *religio mortis*: «veleno. Lo Stato dovrebbe fornirne a ogni nascituro. Da attaccare all'ombelico per quando sarà il momento». Anche questa immaginazione rimanda poi alla sconfitta passata (il suicidio di Hitler), che attiva la possibilità immaginifica di una futura redenzione nel «diritto di strage» di cui si sentiranno poi possessori i protagonisti – e i neofascisti lettori – di *Occidente*: «lo Zyankali nel bunker. Dove. [...] Su un campo di battaglia se potessi. Morire uccidendo si muero muero matando»;²⁰¹ il motto più adeguato a una paranoia di distruzione che si configura in tutto e per tutto come reazione di Sansone, come disperato afflato finale di distruzione, per sfogare inutilmente la propria frustrazione per la sconfitta.

Trent'anni dopo la pubblicazione del romanzo di Dante Virgili, le tappe difficoltose di quella scelta editoriale sono state raccontate da Antonio Franchini (1958), il quale allora lavorava in qualità di curatore per la casa editrice Mondadori e contribuì alla decisione di pubblicare il libro. In *Cronaca della fine* (2003) lo scrittore napoletano, che ha sempre difeso la scelta cui prese parte, partendo dal paradosso di un romanzo apertamente nazista pubblicato da una delle maggiori case editrici italiane in pieno Sessantotto, traccia una sottile relazione tra *La distruzione* e l'epoca della contestazione, grazie alla quale possiamo comprendere meglio l'utilità di Virgili per definire il tema apocalittico legato alla fine di un'età percepita come eroica. Citando il saggio su *La nuova narrativa politica* di Gianfranco de Turreis (curatore, è bene notare, della ristampa delle opere del pensatore neofascista Julius Evola), Franchini stabilisce un parallelismo tra *La distruzione* e un romanzo uscito nello stesso anno per la stessa casa editrice, sebbene su tutt'altra sponda politica: *La vecchia sinistra*, scritto da un militante del PCI come Luca Canali. Dopo aver letto entrambi i romanzi, collocati all'interno del filone delineato sin dal titolo del saggio, de Turreis notava: «non è possibile fare a meno di pensare che, essendo stati posti in vendita contemporaneamente dal loro editore Mondadori, ciò sia avvenuto quasi allo scopo di “neutralizzarli” l'un l'altro, a causa del diverso genere di cui trattano»; entrambi avrebbero infatti al centro le vicende di «due personalità velleitarie, frustrate nevrotiche, ormai psicologicamente e ideologicamente impotenti, una di “destra” e una di “sinistra”, un nazista ed un comunista».²⁰²

Anche quello di Canali, come si può evincere sin dal titolo, è un romanzo, per così dire, “anacronistico”: la voce narrante appartiene alla vecchia generazione di militanti comunisti di base che sta venendo progressivamente soppiantata dalla “nuova sinistra” nata in seno alla contestazione. Dal punto di vista temporale, ci troviamo dunque sempre alla fine di un «periodo eroico»,²⁰³ di cui si

²⁰¹ Ivi, p.120.

²⁰² A. FRANCHINI, *Cronaca della fine*, Venezia, Marsilio, 2003, p.143.

²⁰³ LUCA CANALI, *La vecchia sinistra*, Milano, Mondadori, 1970, p.26.

acquisisce coscienza dolorosamente: ancora una volta, una fine del mondo, per quanto senza la visionarietà apocalittica che domina *La distruzione* e che viene deformata comicamente in *Mareblù*. Come ha scritto Giampaolo Borghello, «la nuova sinistra assolutizza immediatamente il reale [...] con attitudine spiccatamente generazionale crede che il mondo incominci a metà degli anni '60»,²⁰⁴ non tiene conto di tutta la militanza rivoluzionaria vivida negli anni dell'immediato dopoguerra; lo scopo del romanzo di Canali è allora rivendicare l'esistenza di un "prima", di un sostrato politico in cui la contestazione ha potuto agevolmente germinare, e senza il quale non avrebbe forse potuto prendere vita. Un "prima" che però non esiste più, e raccontarne la storia serve solo a prendere dolorosa coscienza di questa fine.

Nell'epopea de *La vecchia sinistra*, il Partito ha ancora una funzione salvifica, è tutt'altro che la struttura gerarchica che mima la simbologia del potere conosciuta nei romanzi operaisti di Guerrazzi e Balestrini. «Me il Partito mi aveva salvato»,²⁰⁵ dice il narratore di Canali, che associa a una vitalità anche sessuale l'inquadramento in una comunità definita dedita alla lotta rivoluzionaria: «eiaculai con felicità solo dopo avere incontrato Lilia e il Partito. Guarii provvisoriamente senza farmaci, con una fanciulla e un'organizzazione, due rifugi, due protezioni al livello del caos ferito che mi portavo dentro». ²⁰⁶ Proprio l'irrigidimento del Partito, la prevalenza della funzione burocratica su quella della salvezza delle anime che gli si sono affidate, è denunciata come imborghesimento e dunque come morte inappellabile da Canali: più in generale, ha scritto Borghello, l'intera «società contemporanea» è, per lo scrittore,

il regno del compromesso e dell'ambiguità, trionfo delle finte audacie e dei finti rischi, apologia del mutamento minimo che lascia la realtà intatta, consacrazione di una sorta di tecnicismo politico che smussa gli angoli e evita ogni salto: è l'ultima tappa di un lungo e lento processo di svuotamento progressivo degli ideali, di perdita di una primigenia carica etico-rivoluzionaria, di continuo stemperamento di antiche virtù di slancio, di fede e di rigore, di costante e inarrestabile imborghesimento.²⁰⁷

Questa sclerotizzazione, in Canali, equivale alla sconfitta del progetto nazista in Virgili: è la fine di un mondo e l'impossibilità di una presa sul reale per il protagonista, che non possiede più un'agenzia operativa di guida, una comunità delineata cui fare riferimento, in supporto alla quale agire per modificare l'esistente. Così, la sua posizione nel mondo è la stessa del protagonista de *La distruzione*:

²⁰⁴ G. BORGHELLO, *Ipotesi per una letteratura politica*, cit., p.166.

²⁰⁵ L. CANALI, *op. cit.*, p.116.

²⁰⁶ *Ivi*, p.119.

²⁰⁷ G. BORGHELLO, *Ipotesi per una letteratura politica*, cit., p.174.

de Turreis ha però stabilito un sottile discrimine tra i due, notando che, se «sono ambedue degli sradicati, non è possibile metterli sullo stesso piano, accomunarli nella stessa condanna di fondo», poiché, mentre il nostalgico nazista «per sua intima debolezza, è stato schiacciato dalla società democratica e progressista a lui nemica che ha così portato alla luce i suoi difetti e lo ha fatto divenire un povero nevrotico», il militante comunista, invece, «pur essendo dalla parte dei vincitori, per sua supina acquiescenza è stato *assorbito*, da quella stessa società di cui è una componente, ed ora – di fronte alla rivolta di altri giovani estremisti – si sente frustrato. Il personaggio di Virgili è uno *sconfitto*. Il personaggio di Canali è un *fallito*, puramente e semplicemente»,²⁰⁸ conclude il critico citato da Franchini. Se però si prescinde dal contesto strettamente politico (il quale comporterebbe un'accurata analisi delle motivazioni addotte da de Turreis per definire il comunista di Canali un "vincitore"), dal punto di vista esistenziale, un vissuto di fine del mondo accomuna *in toto* i due personaggi, proprio per quella frustrazione che il critico individua esplicitamente.

Una differenza potrebbe semmai risiedere nel fatto che il militante di Canali, pur con la sua crisi esistenziale e generazionale, non giunge mai a desiderare lo sterminio dell'intero genere umano. Ma se non troviamo, ne *La vecchia sinistra*, deliranti immagini apocalittiche come quelle di Virgili, a dominare la narrazione è in ogni caso un senso di morte individuale che è rispecchiamento microcosmico del deperire di un mondo intero: non la tematica apocalittica, ma quella del sacrificio nel senso più mortifero (chiusura di un rituale senza rinnovamento ciclico) è il filo conduttore delle pur variegate vicende raccontate nel romanzo. «L'intreccio di personale e di politico, di sentimenti e di ragioni, di amori e *Weltanschauung*», che conferisce tinte picaresche ad alcune parti, «pare decretare il trionfo della *vitalità*. Ma quanto più si estende, si dilata e si arricchisce questo vitale furore, questo inestinguibile entusiasmo», avverte Borghello, «tanto più scorgiamo nel mulinare delle posizioni e degli avvenimenti un filo di morte. È la figura di Mario, protagonista-ombra del romanzo, con quell'alone-condanna di morte, a istituire una nota riflessiva, di raccoglimento, a disegnare le ombre, le pause e i dubbi di questa "eroica" stagione».²⁰⁹ Al contrario che in Vassalli e in Virgili, questo senso di morte è infatti esternalizzato, scaricato interamente su un personaggio secondario piuttosto che sul protagonista (di cui, in ogni caso, come nota Borghello, egli non è che un *Doppelgänger*).

Mario, compagno del protagonista, «eroe da laparotomia o da obitorio»,²¹⁰ è difatti la vittima designata per il sacrificio, fin dalle righe in cui viene introdotto nel romanzo, dove si accenna

²⁰⁸ A. FRANCHINI, *Cronaca della fine*, cit., p.145.

²⁰⁹ G. BORGHELLO, *Ipotesi per una letteratura politica*, cit., p.169.

²¹⁰ L. CANALI, *op. cit.*, p.156.

immediatamente al suo «funerale di quel pomeriggio estivo odorante di fenòlo».²¹¹ Tutta la sua storia è definita dalla prevista morte finale; tanto che, quando viene scarcerato dopo un arresto seguito a degli scontri, la voce narrante non calca l'accento sulla libertà, ma sul destino fatale che lo attende: «uscì a marzo, un bel mese per ricominciare a morire».²¹² La condizione cristologica è interamente addossata a Mario con parallelismi e metafore, sin dalla descrizione della sua postura: egli ci viene presentato «immobile, pronto e sereno, ne sono certo, come Cristo agli oltraggi della plebaglia o il resistente francese che prima della scarica gridò ai suoi fucilatori: “Idioti muoio anche per voi!”». Un'attitudine che pure, suggerisce il protagonista, è ricercata scientemente da un militante disciplinato e ben consapevole del proprio destino di martire, ardentemente ambito a ogni costo: «l'unico difetto in quei momenti doveva essere che ci pensava a Cristo e al resistente, e forse se ne inebriava, una forma di eroismo di riporto, di emozione mitopoietica, di vocazione al martirio».²¹³ E così, il sacrificio cristiano è esplicitamente evocato nell'ultima apparizione di Mario nel romanzo: «di spalle, lo scavo tronco a perpendicolo all'arto, sembrava una sezione verticale di croce»;²¹⁴ anche se la sua morte, ci viene anticipato, non giungerà “in battaglia” come quella desiderata dal protagonista di Virgili o capitata a Masi, Lorusso, Serantini, bensì per un male che lo consuma, facendo sì che la sua fine individuale coincida con la fine di un'era, in comunione cosmica.

In questa fascinazione per il martirio, che sembra essere il prodromo di una compiuta *religio mortis*, risuonano evidentemente gli echi della cultura di destra, la quale possiede una certa fascinazione, come abbiamo accennato, per la militanza più estrema anche dall'altro lato della barricata politica. Non manca peraltro, ne *La vecchia sinistra*, un'allusione a un rapporto esoterico maestro-discepolo tra Mario e il personaggio di Ivano; un rapporto che tende sempre al mortifero, come sarà poi nelle organizzazioni settarie neofasciste e, in maniera meno codificata, nella lotta armata: «era stato inevitabile che Mario e Ivano, pur provenendo da esperienze così difformi, prima o poi si incontrassero, e rimanessero soli, maestro-eroe e reverente discepolo, perciò, come sempre, il primo destinato a soccombere, il secondo a sopravvivergli oscuramente».²¹⁵

Il carattere rituale dell'attitudine sacrificale di Mario è dunque esplicito nel romanzo di Luca Canali, poiché segna il trapasso da un'epoca all'altra, dall'età eroica della militanza comunista del dopoguerra e degli anni Cinquanta, al Sessantotto di una nuova sinistra che vorrà fare terra bruciata alle proprie spalle, disconoscendo il passato da cui è sorta, pur utilizzandone gli stessi strumenti, le

²¹¹ *Ivi*, p.9.

²¹² *Ivi*, p.156.

²¹³ *Ivi*, p.98.

²¹⁴ *Ivi*, p.166.

²¹⁵ *Ivi*, pp.30-31.

stesse forme di lotta adattate ai nuovi tempi. Tra questi, non vi è certo il Partito come ancora di salvezza, quale era stato per Canali: «quell'irosa rivolta, quelle bottiglie incendiarie, sarebbero esplose di nuovo, questa volta davvero molti anni dopo, con slogan più fantasiosi e violenti, con una volontà di programmatica indisciplina, svincolate dal centro, più genuine di una direttiva, alimentate da una condizione, non da un'altrui ragione o accidente», leggiamo ne *La vecchia sinistra*,

ma sarebbe stato al tramonto di ogni fede, allo zenith di una logica trionfante e ottusa, individuale e sociale, quando priva di sbocchi ideali, che una nuova generazione senza maestri avrebbe fatto un mito della profanazione, un nuovo ordine del caos, una nuova mansuetudine della violenza, dovunque la tradizione dell'ordine si fosse mutata in protezione di interessi, in copertura di legittime frodi, in idolatria di automatici feticci. Anche questa rivolta si sarebbe placata, anche questa fede avrebbe subito l'eclisse del tempo, ma anch'essa, come la nostra, e forse più della nostra, avrebbe lasciato la sua cicatrice sull'impassibile volto della storia. Qualche giovane sapiente, qualche affilato intelletto sarebbe stato addetto, per noviziato della setta, alla pulizia delle latrine. Qualche tirocinio sarebbe stato pagato con la vita. Ma ciò avrebbe di nuovo rappresentato la mostruosa disparità fra risultato e sacrificio, abituale in ogni trapasso di ère.

Da queste righe emerge evidentemente un costante senso di sfiducia, da parte dello scrittore, nei confronti di ogni rivoluzione indisciplinata e antigerarchica, fuori dal Partito. Canali si fa, in questo modo, portatore di un'idea rivoluzionaria delusa che percepisce il fascino e il trionfo della cultura di destra, dove un maestro tramanda a un adepto il compito di distruzione, dove gli uomini non agiscono responsabilmente per mutare la storia e il proprio destino: «le somme, come sempre, sarebbero state tratte da altri, professionisti della mediazione, politici marci di esperienza. Perché è da loro che vogliono essere guidati gli uomini, desiderosi soprattutto di vivere, di sognare tutt'al più qualche istante, preferibilmente di notte».²¹⁶

Così, se ne *La vecchia sinistra* non ci sono scene apocalittiche di grande impatto visivo, rimane in ogni caso il tema di un sacrificio individuale non dissimile da quello di Feltrinelli, dal momento in cui serve a segnare una fine del mondo; questo prelude però all'avvento ciclico di una nuova era cui pure, come desumibile dalla citazione precedente, si guarda con cautela e con istintiva sfiducia. Il mondo non viene immaginato distrutto, non si ambisce a un'umanità dilaniata dal fuoco e dalle bombe atomiche; ma nel romanzo rimane, in ogni caso, un'idea di distruzione dell'esistente, la quale, al contrario che in Virgili, presuppone una palingenesi, l'evocazione di un mondo nuovo che saprà dare un significato a quella morte: «fascista è il mondo se non trova un'anima, una bontà spietata, una

²¹⁶ *Ivi*, pp.143-144.

rivolta d'amore, un ozio eversivo, una pietà di se stesso, un odio per le chiese le istituzioni le false rivoluzioni. L'anima degli dei ha forgiato questo mondo. L'anima degli uomini deve distruggerlo. Tacere nudi guardando seduti il cielo e un fiore, masticare l'erba cresciuta sulla fossa dei ribelli e dei buoni, sarà più dolce di tutte le droghe». ²¹⁷

L'assenza di immagini apocalittiche nel romanzo di Canali non deve però far pensare che questo tema abbia avuto scarsa rilevanza nella rappresentazione letteraria della più rabbiosa rivolta sessantottesca. Basti riflettere sull'affinità tra quanto affermava Furio Jesi sulla presenza del linguaggio delle idee senza parole nella retorica più dinamitarda e gruppettara degli anni Settanta, e il fascino che un romanzo apertamente nazista come *La distruzione*, espressione inequivocabile di una cultura di destra orientata alla strage, esercitò sui medesimi soggetti di cui parla il mitologo torinese: «è comunque vero – e di questo ho ritrovato più di una conferma sia negli archivi sia in alcune testimonianze private – », afferma Antonio Franchini, «che l'opera di Virgili fu letta e ricevette apprezzamenti anche in alcuni ambienti [...] vicini alla lotta armata». ²¹⁸ Secondo lo scrittore, all'epoca dell'uscita del romanzo non esistevano solo «schieramenti precisi, radicati in forma solida nel pensiero», ma un vero e proprio

spirito del tempo che penetrava le coscienze in forma sottile, aerea. In questo senso il nazismo di Virgili – che, come abbiamo visto, rifiutava con fermezza qualsiasi identificazione con la politica, ma non nascondeva simpatie anche verso altri sistemi totalitari e non si negava nessuna estraneità con ogni forma di rivolta, da qualunque parte venisse – poteva passare anche in secondo piano presso lettori che delle sue pagine volessero cogliere soprattutto lo sfregio, l'esigenza apriori di un lavacro, di un rogo. In fondo erano queste le monete roventi che ci si scambiava allora. ²¹⁹

È così che una tematica apocalittica non meno esplicita e violenta di quella di Virgili affiora per esempio nell'epistolario di *Canì sciolti*, precisamente in alcune lettere scritte dal personaggio identificato con l'iniziale A.: stabilendo un discrimine tra i due protagonisti, evidenti rappresentazioni allegoriche di due diverse tendenze ed esiti della militanza politica, lo stesso Paris ha affermato che «la rabbia è certo del personaggio A, uno che potrebbe oggi aver fatto con tutta tranquillità la scelta del terrorismo. Ma è, ad esempio, più regolata in B, che ha una mentalità più dialettica, meno negativa. B lo si può incontrare, dopo il '77, che ha certo vissuto da esterno, ad ascoltare musica e poesia nei festival, nei raduni giovanili, dovunque c'è gente con cui ricominciare a discutere». ²²⁰ Così, i due

²¹⁷ *Ivi*, p.165.

²¹⁸ A. FRANCHINI, *Cronaca della fine*, cit., p.117.

²¹⁹ *Ivi*, p.118.

²²⁰ *Cinque domande di Alberto Moravia all'autore*, cit., p.91.

protagonisti del romanzo incarnerebbero, secondo questa lettura, un’“ala armata” distinta da un’altra “creativa” del movimento del Sessantotto. Se abbiamo già accennato come questo discrimine (che andrebbe in ogni caso approfondito in sede di analisi strettamente storica) possa avere un ruolo depotenziante e delegittimante dei movimenti rivoluzionari nella memoria pubblica, dobbiamo comunque notare come in effetti, nella rappresentazione di quella dinamica mitologica che conduce dalla contestazione festosa al sacrificio violento, incarnata nella foto di Pedrizzetti, il presentimento della sconfitta del movimento sia strettamente legato a “colpi di coda” tanto più violenti quanto la fine si avvicina: ancora una volta, una sorta di reazione di Sansone.

Una lettura di questo tipo trova un diretto riscontro storiografico se, per esempio, Gabriele Donato individua proprio in una sorta di frustrazione violenta per i mancati sbocchi rivoluzionari immediati del Sessantotto una delle dinamiche decisive da cui scaturisce la scelta dell’opzione armata per migliaia di giovani italiani a cavallo tra la fine degli anni Sessanta e l’inizio degli anni Settanta – ancora una volta, *in limine*. «Se il 1968 e il 1969 furono vissuti [...] nell’attesa febbricitante del grande evento palingenetico che avrebbe sconvolto l’intero ordine esistente», dice Donato, «la fase che si aprì (alla fine del 1969) con l’intesa sul nuovo contratto nazionale dei metalmeccanici mise all’ordine del giorno non l’organizzazione della rivoluzione, ma la discussione sulle grandi riforme di cui si riteneva che il paese avesse bisogno». Dunque, secondo lo storico, «la mancata precipitazione degli avvenimenti in una vera e propria crisi rivoluzionaria smentì tante delle previsioni catastrofiste sulle quali i gruppi avevano fondato le proprie strategie», contribuendo al diffondersi dell’«illusione che la cosiddetta “critica delle armi” avrebbe potuto provocare quel precipitare delle contraddizioni che la spontaneità del conflitto sociale non aveva determinato. La realtà non si era “fatta trasformare nel senso auspicato”», e questo, come abbiamo visto, scatenò una frustrazione non dissimile da quella alle radici della reazione di Sansone: fu così che «in seno all’estrema sinistra prese corpo [...] la convinzione che l’esercizio della violenza avrebbe potuto imporre al corso degli avvenimenti quella direzione che i riformisti erano riusciti a deviare».²²¹

Da qui il paradosso, alla luce del quale leggere i germi apocalittici del terrorismo individuabili nelle lettere di A., per cui «la scelta della lotta armata, [...] non si configurava per i brigatisti come il momento decisivo di un’avanzata rivoluzionaria», ma piuttosto «scaturiva dalla sensazione di una sconfitta possibile, non dalla certezza di una vittoria imminente; c’era, in altre parole, la percezione che la sinistra rivoluzionaria stesse iniziando a perdere posizioni, ma non c’era alcuna intenzione, da parte dei brigatisti, di rassegnarsi»:²²² ciò confermerebbe la lettura di *Cani sciolti* come di un romanzo della sconfitta del Sessantotto. La recente monografia di Donato sulla nascita del “partito armato”

²²¹ G. DONATO, “La lotta è armata”, cit., pp.26-27.

²²² *Ivi*, p.170.

(*“La lotta è armata”*, 2014) interpreta il “pitrentottismo” in senso “reattivo” piuttosto che “difensivo”, ossia «come conseguenza della “controffensiva della borghesia”»; ma «non tanto nel senso che essa avrebbe costretto i rivoluzionari a difendersi armi alla mano, quanto nel senso che essa dimostrò la scarsa incisività delle pratiche rivoluzionarie messe in campo fino a quel momento», provocando, per l'appunto, una reazione tanto più apocalittica quanto più frustrata era stata l'azione. In sintesi, «il tentativo di reagire utilizzando la violenza come elemento detonatore di quello “scontro di potere” che fino a quel momento non era esploso si mostra per quello che fu effettivamente: una forzatura volontaristica determinata dalla frustrazione per un corso degli avvenimenti che non era stato previsto».²²³

Mano a mano che i tratti della sconfitta furono più netti e visibili, sempre più giovani militanti si aggrapparono alla clandestinità come ultima spiaggia dove poter sfogare quantomeno la propria frustrazione violenta in un'apocalittica reazione di Sansone: «dopo il 1977» si delineò con la massima chiarezza questa dinamica, per cui «i brigatisti si dimostrarono capaci di reclutare quanti avevano perso definitivamente la fiducia nella possibilità di modalità d'azione che non fossero clandestine: quanti, in altri termini, si stavano convincendo che l'unica alternativa alla lotta armata era “assistere alla lenta agonia di quel risveglio di protagonismo sociale” che aveva sconvolto gli anni precedenti». Attraverso questo stesso meccanismo, «fino all'inizio degli anni Ottanta, le Br avrebbero incrementato i propri effettivi, dando una prospettiva – quella della lotta armata – a quanti perdevano la fiducia nella possibilità che si potessero aprire altri scenari possibili di trasformazione: a migliaia si convinsero dell'impossibilità di procedere lungo percorsi che non fossero quelli militarizzati del terrorismo».²²⁴ Così si spiegherebbe anche il dato, riportato dallo studioso in altro luogo, secondo il quale «il numero delle azioni armate crebbe geometricamente proprio negli anni in cui la parabola delle lotte operaie iniziò a discendere», determinando «uno scollegamento via via crescente fra la fraseologia enfatica su cui veniva fondata la legittimità dell'opzione violenta e la sempre meno dinamica realtà dei conflitti di classe». Altra tendenza importante sottolineata da Donato, che configura una scissione permanente tra brigatisti e mutamento sociale in atto in Italia, sarebbe stata inoltre quella per cui

mentre i gruppi armati si riferivano alla guerra civile – ritenuta continuamente imminente – come unica possibilità di trasformare il modo di funzionare della società, l'Italia in quegli anni non smetteva di cambiare; la violenza che evocavano e praticavano alimentava solo se stessa (giustificando – ma non provocando – lo scatenamento della violenza repressiva), mentre ad alimentare i cambiamenti che si

²²³ *Ivi*, p.235-236.

²²⁴ *Ivi*, pp.367-368.

verificavano erano quelle mobilitazioni (sociali, politiche e culturali) rispetto alle quali la loro collocazione di cospiratori clandestini non poteva che essere marginale.

La «curiosa discrasia» che costituisce la tesi principale degli studi di Donato viene, pertanto, a essere quella per cui «gli anni Settanta [...] furono il decennio in cui la lotta armata si sviluppò come reazione alla presunta impotenza del riformismo; al contempo, tuttavia, furono il decennio in cui più significative furono le riforme dibattute, approvate e – almeno parzialmente – realizzate in nome della giustizia e dell’uguaglianza».²²⁵ Anche da queste parole di uno storico, dunque, l’apocalisse terroristica viene dipinta come conseguenza diretta di una sconfitta delle forze sociali in campo nel Sessantotto: del mancato avvento dell’apocalisse rivoluzionaria, cui il riformismo avrebbe fatto da argine.

Più in generale, per tornare alla dimensione romanzesca, Renzo Paris commenta l’emergere perturbante di questa visionarietà apocalittica e sterminatrice con parole non dissimili da quelle utilizzate da Franchini, concependo cioè un’idea strisciante di distruzione che aleggiava su quelli che Vassalli, forse accennando proprio a questo, definiva i «folli» anni Settanta: «A e B vivevano tra giovani che pensavano alla violenza ogni giorno, alla violenza di classe. Chi non immaginò di far saltare i padroni del mondo in un colpo solo? Il successo di un film di Antonioni come *Zabriskie Point* era dovuto anche a quella scena in cui la protagonista vede esplodere la villa dei padroni. In altre parole, sentimenti spietati e sanguinosi erano e sono all’ordine del giorno tra i rivoltati»;²²⁶ dove, con questa parola, evidentemente si intendono i rivoltosi dopo che è passata la tempesta insurrezionale cui sono, loro malgrado, sopravvissuti: i relitti di un’epoca come l’Augusto Ricci di Vassalli.

Se in *Cani sciolti* il personaggio A. sente il bisogno di dare sfogo, nelle lettere, alla sua visionarietà apocalittica, è proprio perché l’allontanamento dalla città e il trascorrere del tempo gli fanno presagire l’imminente sconfitta del Sessantotto; e, come già specificato, il romanzo di Paris, benché concepito *in medias res*, si può definire in tutto e per tutto come post-sessantottesco. È in questo romanzo, dunque, che in maniera più esplicita il luogo dell’“altrove”, la campagna, si salda con il tempo dell’apocalisse, di una fine del mondo auspicata, che non è altro che riflesso cosmico della fine della propria giovinezza, della propria capacità di incidere eroicamente sulla storia. Ciò che colpisce, è che A., nelle sue lettere, descrive l’“apocalisse borghese” da lui bramata con argomentazioni e terminologie che la storia ha infelicitamente associato alla parte politica di Dante Virgili:

²²⁵ G. DONATO, *La violenza, la rivolta*, cit., pp.8-9.

²²⁶ *Cinque domande di Alberto Moravia all’autore*, cit., pp.92-93.

certe sere, è vero, arrivo a pensare ai forni crematori, ma non per gli ebrei, a tutto uso e consumo dei borghesi. Hanno forse un'anima, esistono, si può dire che vivono, che hanno l'occhio vivo e agitato al di fuori delle preoccupazioni affaristiche? Che cos'è l'oro quando proprio con quell'oro saranno costretti a morire. Poter introdurre un imbuto d'oro in quelle bocche ingorde e farvi colare tutto l'oro fuso e fumante del mondo perché scompaiano dalla faccia della terra insieme ai loro beni.

Come nel caso del protagonista de *La distruzione*, qui anche A. si sente solo al mondo e solo contro il mondo, unico sopravvissuto di una rivolta già sconfitta; al punto che, preso dalla paranoia distruttiva, non riconosce nell'amico B. un compagno su cui contare, e lo accusa di connivenza col nemico, poiché non ne contempla l'annientamento:

Sei tu il vero protettore del dio denaro, se non vuoi neanche pensare lo sterminio della stirpe che se ne è impossessata, sei tu il complice che ha paura di pensare a una guerra totale che impegni gli uomini e le donne che vogliono essere liberi nello sterminio sistematico dei borghesi e dei padroni del mondo [...] di questa vita e di questa rivolta che non arriva allo sterminio della classe degli sfruttatori, allo sterminio fisico, uno per uno, non so che farmene. [...] non potete soffocare a lungo il vero volto della lotta, quella vera, quella che conduce allo sterminio.²²⁷

L'unica differenza con il nazista nostalgico di Virgili è data dalla piena coscienza della propria frustrazione per la fine di un'età eroica, per cui egli non rivendica il Giorno del Giudizio come espressione fatale di un destino cosmico o come necessità del mondo, ma solo e unicamente come vendetta personale: «non bisogna dar requie ai borghesi. Li ho individuati. Sono là che si godono la notte mentre io ti scrivo questa lettera. Li vorrei far saltare tutti per aria in un solo momento in tutto il mondo. Pensa che gioia vederli spappolati da ogni parte, sugli angoli delle strade, sulle piazze, dentro le case, in quelle fabbriche dove hanno fatto scorrere tanto sangue operaio», dice A., mettendo in risalto il contrasto tra la propria infelice condizione di esiliato spossato della propria iniziativa politica e quella felice di una borghesia gaudente, in una rappresentazione che rasenta lo stereotipo. Con lucidità, però, egli ribadisce che «non è per gli operai in primo luogo che voglio questa strage, è per me, per la mia vita che se ne sta andando senza giustizia, che se ne sta andando senza l'apparenza di un senso che possa riappacificarmi con me stesso»;²²⁸ il suo mondo è finito, il suo nemico è ancora in piedi; a lui non resta che sfogare la propria frustrazione vagheggiando un'apocalisse a uso e consumo della borghesia.

²²⁷ R. PARIS, *Cani sciolti*, cit., pp.30-31.

²²⁸ *Ivi*, p.32.

In realtà, l'affiorare della tematica apocalittica in una letteratura d'ispirazione rivoluzionaria, con tutte le sue implicazioni più violente e visionarie, non deve stupire, se si tiene conto dell'immaginario messianico cui accennava tra gli altri, come abbiamo visto, Furio Jesi. Anche tra gli appunti del *Contributo all'analisi delle apocalissi culturali* di de Martino, in effetti, troviamo un intero capitolo dedicato a *Il dramma dell'apocalisse marxiana* (la quale non sarebbe poi altro che l'apocalisse borghese di cui vaneggia in continuazione il protagonista di *Mareblù*). Si tratta di una serie di note dell'antropologo in merito alle «tesi di Cohn, Mühlmann e Eliade secondo cui rivoluzione e successiva costituzione di una società senza classi risponderebbero a un mito, che presenterebbe le strutture tipiche della tematica apocalittica». Questi studiosi avrebbero altresì messo in evidenza le consonanze tra teoria marxiana e ideologia nazista, che sono emerse dall'analisi comparata de *La distruzione e Cani sciolti*: infatti, se «nel messianismo rivoluzionario affiorano i temi di una salvezza terrestre e collettiva, dell'avvento di una città celeste sulla terra, del popolo eletto che bandisce e affretta questo avvento, dell'Anticristo e della battaglia finale, cataclismatica e decisiva, dopo la quale il mondo sarebbe emerso totalmente trasformato e redento, senza più il negativo, i conflitti, le tensioni che caratterizzano il mondo attuale», secondo Norman Cohn bisogna riconoscere che «i due grandi movimenti totalitari del nostro tempo, comunismo e nazismo, hanno mantenuto questi temi fondamentali, sia pure in altra forma».²²⁹ Sia il comunismo che il nazismo, dunque, avrebbero posseduto, nel loro sostrato ideologico, «fantasie arcaiche di tipo chilistico-rivoluzionario», rielaborate in un processo di secolarizzazione, per cui «il nuovo escatologismo sociale si dichiarò “scientifico” e sostituì alla “volontà di Dio” i “fini della storia”. Ma pur attraverso tale secolarizzazione restò la tematica apocalittica in quanto prospettiva di un mondo da purificare dagli agenti corruttori, dalle tensioni e dai conflitti. La identificazione sociale di tali agenti (i grandi, gli ebrei, il clero, la borghesia) può variare», dice Cohn; «ma l'orientamento fondamentale resta», per cui, «come nella apocalisse nazista “la razza ariana” doveva purificare la terra distruggendo “la razza ebraica”, così nella apocalisse comunista la “borghesia” deve essere sterminata dal proletariato», in una «visione secolarizzata di una fantasia antica di molti secoli».²³⁰ Ecco spiegato il motivo per cui i forni crematori riappaiono nelle lettere del militante comunista A.

In Cohn come in Eliade, dunque, la scientificità del progetto marxiano, frutto dei lunghi studi di economia e sociologia del filosofo, viene messa in secondo piano rispetto al potenziale mitopoietico scatenato dal richiamo a «uno dei grandi miti escatologici del mondo asiatico-mediterraneo, cioè il ruolo redentore del giusto (l'eletto, l'unto, l'innocente, il messaggero, e, ai giorni nostri, il proletariato), le cui sofferenze sono chiamate a mutare lo statuto ontologico del mondo». Questo tema

²²⁹ E. DE MARTINO, *op. cit.*, p.417.

²³⁰ *Ivi*, pp.418-419.

mitologico si innesterebbe su uno più vasto, quello dell'età dell'oro, che Marx avrebbe arricchito «con tutta una ideologia messianica giudaico-cristiana: da una parte il ruolo profetico e la funzione soteriologica che egli conferisce al proletariato; dall'altra la lotta finale fra il Bene e il Male, che si può accostare facilmente al conflitto apocalittico fra il Cristo e l'Anticristo, seguito dalla vittoria decisiva del primo».²³¹ Questa, per così dire, “inconscia” secolarizzazione dell'apocalittica da parte di Marx avrebbe condotto al grande successo popolare della dottrina comunista; ma allo stesso tempo, proprio il suo essere inconscia – cioè progettata e definita da un punto di vista economico, senza tenere conto di risvolti e potenzialità mitico-simbolici – ne avrebbe minato alla base le capacità di trasformazione socialista del mondo. Se, da un punto di vista strettamente materialistico, «l'energia morale» che presiede a questa trasformazione «non cade certo dal cielo, ma è possibile a sua volta nella concretezza della società capitalistica impigliata nelle sue contraddizioni, e destinata ad esserne lacerata sempre più per la sua intrinseca logica del suo sviluppo», de Martino nota che «tuttavia ciò che sta alla base di tutti i regimi economici è appunto questa energia non economica che li produce, così come produce tutte le altre forme di coerenza culturale. L'aver trascurato questo ethos fondamentale», secondo l'antropologo,

è il limite del marxismo, la ragione di tutte le sue insufficienze analitiche, come lo scarso rilievo alla funzione positiva del simbolismo mitico-rituale, nelle società divise in classi, la incomprendione della funzione permanente della vita simbolica (anche nella società socialista), e infine il credere che una scienza della natura e una scienza della società possano come tali “sostituire” la religione, una volta che la società senza classi sia stata realizzata.²³²

Si tratta dello stesso deficit di analisi simbolica che era rilevato nel marxismo da Furio Jesi, come abbiamo detto in precedenza; e gli esiti nefasti di questo deficit sono i medesimi descritti in *Spartakus*: là dove una comunità antagonista acquisisce spazi di azione, essa tende ad assimilare e non distruggere i simboli del potere borghese, dandosi spontaneamente una conformazione gerarchica e diventando, da *communitas*, una *societas*, secondo la terminologia di Turner. Anche una volta compiutasi l'apocalisse borghese, nota de Martino, «una società socialista o comunista non sopprime il negativo dall'esistenza, non sopprime la storia: non elimina la morte, il dolore fisico, la lotta ma li amputa del loro tratto ierogonico in quanto ricomprende il singolo in una società interamente destinata ai singoli e mobilitata per la singolarizzazione dei singoli, senza privilegi di gruppi». Eppure, proprio per rispondere a una possibile necessità umana del sacro che scaturisce da

²³¹ Ivi, p.422.

²³² Ivi, p.459.

questo negativo, l'edificazione socialista finisce per comportare «sia pure temporaneamente, nuovi tratti ierogonici (culto della personalità, burocrazia, ecc.)», tutto ciò che abbiamo definito un frutto della potenza fascinatória della cultura di destra. Inoltre, «la soppressione dei tratti ierogonici della società borghese» non corrisponde in automatico a una «soppressione della crisi esistenziale»; donde l'esigenza, elusa dal marxismo classico, «di una reintegrazione simbolica, sia pure orientata ora verso un simbolismo mondano, umanistico, storico, civile».²³³

Proprio questa mancanza di attenzione al simbolico della teoria marxista tradizionale determina, in certa misura, la declinazione del tema apocalittico come reazione difensiva e non come apoteosi rivoluzionaria. Nei romanzi che abbiamo analizzato, l'apocalisse non è mai il trionfo della rivoluzione, ma il riflesso cosmico del fallimento del singolo abbandonato a sé stesso da un'ideologia sconfitta. Come nota la curatrice degli appunti di de Martino, l'antropologa Clara Gallini,

all'apocalittica positiva dell'umanesimo marxiano si contrappone un'apocalittica borghese, che fa larghissima testimonianza di sé nella letteratura e nell'arte. È la tematica di un disagio esistenziale generalizzato, che si manifesta nella denuncia delle difficoltà o dell'impossibilità di un sano rapporto io-corpo, io-oggetti, io-altri [...]. Un suo confronto con gli esiti positivi delle apocalissi culturali dei grandi movimenti storici ne indica tutta la potenzialità negativa.²³⁴

La letteratura della fine del Sessantotto, anche quando non è critica distaccata come quella di Vassalli, ma emotivamente partecipante, non riesce dunque ad abbandonare totalmente l'ideologia borghese; con il naufragio esistenziale seguito al fallimento della contestazione, smarrisce dunque la possibilità di ragionare in un senso opposto a quello comune, un senso per cui l'apocalisse è il trionfo e non la sconfitta della rivoluzione: anche in questo caso, un'assimilazione dei simboli del potere borghese, piuttosto che di una loro distruzione. Ecco perché il tempo dell'apocalisse si salda all'"altrove" lontano dai movimenti della storia nel cronotopo della sconfitta: non si tratta più del momento trionfale della Rivelazione, dove Dio – o, in questo caso, lo spirito della storia – manifesta tutta la sua potenza, restituendo giustizia all'umanità; ma di una semplice ansia di distruzione "difensiva" che ha gli stessi tratti della patologica reazione di Sansone, per cui alla requisizione dell'*agency*, nell'imminenza di un'epoca controrivoluzionaria, non si può che rispondere con il desiderio frustrato di una distruzione totale. In queste fantasie apocalittiche visionarie non è prevista una palingenesi, bensì una distruzione totale, grazie alla quale il soggetto deluso dal fallimento della rivoluzione

²³³ Ivi, p.453.

²³⁴ Ivi, pp.463-464.

trascina nella sua sconfitta un mondo che non si è lasciato cambiare, dando fine a una storia che non gli è permesso modificare.

Conclusioni. Linguaggio, corpo, fine del mondo

L'analisi dei temi ricorrenti nelle narrazioni demitizzanti del Sessantotto, svolta in questa parte dello studio, ci porta circolarmente alla medesima diagnosi che concludeva la parte precedente: in questi romanzi vi è la premonizione dell'inizio dell'epoca controrivoluzionaria di cui parla Giglioli, di un'età dell'*agency* requisita, in cui non è più possibile credere alla mobilitazione collettiva per un'azione responsabile volta a incidere sull'esistente. Una volta avvenuto il sacrificio, il rituale di riagggregazione che chiudeva il ciclo epico di Balestrini, la collettività si dissolve in tanti singoli assoggettati che vengono progressivamente spossessati di ogni capacità di iniziativa politica. Questo spossessamento viene rappresentato, nei romanzi presi in esame, secondo alcune costanti che di seguito riassumeremo brevemente. A regolare le narrazioni non è più tanto un movimento dalla massa al singolo, com'era ne *La Grande Rivolta* del poeta milanese, ma, piuttosto, un processo di sclerotizzazione, per cui il verbo rivoluzionario, parola di liberazione, si fa dogmatica egemonica e assoggettante: un procedimento analogo a quello della *communitas* che, sotto la spinta repressiva delle forze dello *status quo*, si muta in *societas*, mimando la strutturazione simbolica del potere e perdendo così ogni efficacia sovversiva.

La perdita di *agency* viene tradotta, in primo luogo, in una progressiva incomunicabilità. Il linguaggio della rivoluzione, volto alle masse e orientato all'emancipazione, si cristallizza ben presto in un ircocervo formulare di espressioni, slogan, tic linguistici, che non è necessario comprendere, ma di cui è obbligatorio appropriarsi per essere riconosciuti come "rivoluzionari": così nasce il sinistrese di cui parla Eco, assimilabile, in quanto linguaggio sclerotizzato, a manifestazioni linguistiche del potere come il burocratese e la "parola rubata" del mito che naturalizza la storia; così un linguaggio antagonista diventa linguaggio egemonico a cui è necessario conformarsi, secondo quell'ortodossia del dissenso denunciata in tempi non sospetti da Alfredo Giuliani. Ha buon gioco allora Vassalli nello sbeffeggiare la retorica rivoluzionaria, accatastando le formule marxiste in un ciarpame linguistico fatto di espressioni vacue semanticamente, ma rivestite di un'aura di prestigio che le configura come "roba di valore": fraseologie mitologizzate, da tramandare settariamente da un maestro a un adepto, di cui bisogna impossessarsi per dare l'impressione di alludere a una dimensione nascosta e inattuabile, ma di fatto vuota, che è quella del mito. Ciò le rende simili, d'altronde, alle manifestazioni linguistiche della cultura di destra, al linguaggio delle idee senza parole; e lo scrittore

novarese può ben accumularle e accomunarle in un flusso testuale dove rimangono indistinte, come ne *L'arrivo della lozione*.

In secondo luogo, la requisizione della possibilità di un'iniziativa politica responsabile, tra i cui fattori ci sono l'incomunicabilità e l'incapacità di comprensione linguistica, si manifesta metaforicamente nelle deformazioni grottesche del corpo, e in particolare nella sessualità deviante. L'abbassamento della parola rivoluzionaria alla sfera del materiale corporeo, che regola tutto il monologo del protagonista in *Abitare il vento*, non è solo un tentativo di carnevalizzazione, di detronizzazione simbolica di un linguaggio mitologico e dogmatico che è necessario esplorare e decostruire con l'ausilio della ragione illuministica: al di là dell'intento esplicitamente comico, questo abbassamento finisce per stabilire un'inscindibile connessione tra il linguaggio politico-mitologico delle idee senza parole e una corporeità grottescamente deformata, come se il potere assoggettante della lingua manifestasse i propri influssi più pesanti ed evidenti nella sfera più intima del soggetto. La pervasività di questa forma di potere è tale che il linguaggio giunge a controllare il corpo e, nello specifico, le funzioni sessuali del militante iniziato a questo codice esoterico riservato a pochi adepti: anche in questo caso, il soggetto, dunque, è spossessato di una vera e propria facoltà di azione, tanto più significativa poiché relativa a quell'intimità in cui, secondo il paradigma delineato da Foucault ne *La volontà di sapere*, il pensiero occidentale ha relegato la vera essenza della persona. A dominare le rappresentazioni qui prese in esame è pertanto un sentimento di impotenza (anche in senso strettamente fisico) e di frustrazione, per l'incapacità di una vita relazionale e sessuale che non assuma i tratti della devianza e non sia ascrivibile a una diagnosi di erotomania (*L'arrivo della lozione*, *Abitare il vento*), voyeurismo (*Mareblù*, *Cani sciolti*) o sadismo (*La distruzione*).

Il tema apocalittico, infine, racchiude nelle sue immagini visionarie il risultato estremo di questo procedimento di requisizione dell'*agency*. Il soggetto, sentendosi espropriato della propria facoltà di azione responsabile, reagisce come l'eroe biblico Sansone: presagendo la propria fine, che è il riflesso della fine di un'epoca in cui poteva ancora sentirsi "eroe" (in cui poteva cioè incidere sulla storia), egli desidera trascinare il mondo intero nella sua morte, vendicarsi di una realtà che non si lascia modificare, vagheggiandone l'annientamento; ma questa paranoia di distruzione è affidata solo all'immaginazione, senza alcuna possibilità effettiva di essere messa in atto. Al di là del contesto storico-politico – sia cioè il soggetto nostalgico del Sessantotto (*Mareblù*, *Cani sciolti*), del progetto hitleriano (*La distruzione*) o della militanza comunista del dopoguerra (*La vecchia sinistra*) –, egli si sente depredato di un'*agency* ancora possibile in un'epoca idealizzata come eroica, e, non riuscendo a interagire nel mondo che non ha accettato di lasciarsi cambiare, ne desidera la distruzione. Per questo, l'apocalisse si salda con un'"altrove" lontano dalla storia nel cronotopo della sconfitta: la "campagna" rende, nello spazio e non nel tempo, la distanza del soggetto dal luogo dove la storia fa

il suo corso, e dove dunque sulla storia e nella storia è possibile agire. Il soggetto si ritrova pertanto in un luogo che non riconosce come suo, preso da un sentimento di “spaesamento” che, unito all’incomunicabilità e all’espropriazione delle funzioni corporee, dà vita alla fantasia apocalittica vendicativa.

Nella definizione di de Martino, infatti, il vissuto patologico di fine del mondo è il sintomo più evidente di un deficit di intersoggettività: nozione che può concentrare in sé incomunicabilità, incapacità relazionale e distanza fisica. Si tratta infatti del «vissuto della perdita della intersoggettività dei valori che rendono un mondo possibile come mondo umano. Il segno interno della mondanità, ciò che costituisce il suo carattere fondamentale di normalità», secondo l’antropologo, «è la sua progettabile intersoggettività, il suo appartenere a una prospettiva di operabilità socialmente e culturalmente condizionata: e non a caso il termine più pertinente per designare la normalità del mondo è attinto dalla vita associata, onde il mondo normale è “domestico”, “familiare”, “mio” in quanto comunicabile agli “altri”». Il vissuto apocalittico, nel nostro contesto, è dunque causato dalla disgregazione della dimensione collettiva che permetteva la rivolta, da un “riflusso” nel privato che assume dimensioni abnormi per la vita psichica dell’individuo:

il “privato”, l’intimo, il personalissimo ha un senso fisiologico quando racchiude una promessa di pubblicizzazione, quando è immesso come momento in una dinamica di valorizzazione intersoggettiva, quando diventa prima o poi parola e gesto comunicanti: l’idoleggiamento della incomunicabilità, salvo non abbia un significato polemico verso l’irrigidimento dei valori socializzati e comunemente ammessi, e non stia quale segno di un nuovo sforzo di ripresa dell’umano in vista di una più profonda comunicazione, assume un carattere tendenzialmente morboso, di affiorante egotismo, di caduta dell’ethos della presenza, di amore che abdica ritirandosi dal suo inesauribile compito mondano [...].²³⁵

Ecco dunque che le rappresentazioni apocalittiche, declinate nel contesto specifico della fine del Sessantotto come termine di un’epoca eroica in cui si poteva ancora operare nella storia, rispondono pienamente, se comprese in un quadro generale di requisizione dell’*agency*, alla diagnosi dell’antropologo napoletano: «nel vissuto della fine ciò che finisce è, innanzitutto, il significante, l’operabile secondo valori, la progettazione comunitaria intersoggettiva e comunicabile, la potenza dell’andar sempre oltre rispetto alla situazione emergendo come esistenza operante e progettante, aperta alla valorizzazione, alla intersoggettività e alla comunicazione».²³⁶

²³⁵ *Ivi*, p.50.

²³⁶ *Ivi*, p.86.

Questi soggetti devianti, protagonisti dei romanzi presi in esame in questa parte dello studio, sono rimasti esclusi dal compimento del rituale festivo nella fase della reintegrazione: hanno scelto l'esilio, l'Esodo, per riprendere l'immagine biblica utilizzata da Turner. E proprio a questa condizione di esuli, per cui non si è compiuto il reintegro nella struttura sociale, è dovuta l'ansia patologica dell'apocalisse: a distinguere «malattia psichica» e «numinoso», secondo de Martino, vi è il fatto inequivocabile che

una pratica magica, una forma di vita religiosa, un dato simbolismo mitico-rituale sono tali quando lo storico della cultura è in grado di mostrare per una civiltà o per un'epoca o per una circoscritta manifestazione del sacro o per un dato personaggio (un fondatore di religione, un profeta, un mistico) il dinamismo positivo che conduce dalla crisi alla reintegrazione, dall'ineffabile e dal privato al mondo comunicabile dei valori intersoggettivi, dall'angoscia della storia al mondo operabile e progettabile insieme agli altri, dall'essere-agito-da alla esplicazione attiva delle forme di coerenza culturale, dal "tutt'altro" che sgomenta al processo di riappropriazione mediatore di opere mondane.²³⁷

Qualcosa si è invece inceppato nel percorso di transizione di questi soggetti, relegati alla dimensione di "relitti" della contestazione, scorie del rituale che, dopo la catabasi, non hanno conosciuto un'anabasi, non hanno saputo cioè reintegrarsi nel mondo uscito modificato dalla dimensione liminale della fase di margine: proprio su questa incapacità di adattamento fa leva la letteratura presa in esame in questi capitoli, pronta ad additarli come buffoni intenti a danzare quando è finita la musica, o a denunciarne i disagi esistenziali. Così, la rappresentazione letteraria della fine del Sessantotto si svolge nel segno del frenetico e scomposto riempimento di un vuoto, di un'attesa che è quella beckettiana di Godot, restituita così dalle parole di de Martino: «l'attesa il cui tempo può essere riempito da mille futilità, da gesti di clown, da una continua agitazione, da una miriade di equivoci della comunicazione verbale» come quelli dei protagonisti di Vassalli, «dallo spirito del pettegolezzo e della chiacchiera, senza che intervenga mai la progettabilità di un valore, la realizzazione di un'opera, l'orizzonte di una convivenza umana, lo slancio verso l'universalizzazione del privato sentire: al contrario tutto regredisce, si restringe, si larvifica indefinitamente, di male in peggio».²³⁸

Ancora una volta, dunque, ci troviamo di fronte al concetto del vuoto. Il vuoto racchiuso dalle pareti della macchina mitologica, il vuoto semantico del linguaggio delle idee senza parole, il vuoto pneumatico dove non si può più allacciare una relazione né concepire un'azione, sono le eredità

²³⁷ *Ivi*, p.66.

²³⁸ *Ivi*, p.551.

lasciate alla letteratura da quella sclerotizzazione che, come abbiamo visto, è la norma dinamica comune alle diverse manifestazioni dell'immaginario relativo al Sessantotto, lungo decennio di una rivolta che non si è rivelata altro che illusorio preludio a un'età della controrivoluzione dove non è più ammessa la concezione di un corpo cosmico, ma solo singole individualità assoggettate.

CONCLUSIONI

La macchina mitologica diviene un congegno pericoloso sul piano ideologico e politico, anziché soltanto un modello gnoseologico provvisoriamente utile, quando ci si lascia ipnotizzare da essa. Dunque: quando ci si lascia subire la sua indubbia forza fascinatoria – quando si accetta la sua esortazione: “Non badate tanto al mio modo di funzionare, quanto alla mia essenza”.¹

In queste pagine abbiamo sfidato il potere fascinatorio della macchina mitologica del Sessantotto, cercando di fissare lo sguardo proprio sul suo modo di funzionare. È stato un percorso minato e dissestato, che ci ha condotto non di rado su false piste; è stato, per una fase significativa, un “girare intorno” a un vuoto, esattamente come la “macchina mitologica” voleva farci fare; ma un simile “girare intorno” è previsto ineludibilmente, sin dall’etimologia, da ogni “ricerca”. Questa “ricerca” ha prodotto uno “studio”, ossia, sempre etimologicamente, il «grado estremo di un desiderio»;² ma anche l’approdo estremo, l’appagamento, per così dire, del medesimo desiderio condannato a girare in cerchio. Nel nostro caso, quello di penetrare le massicce pareti della macchina mitologica, di esplorarne il funzionamento, le tecniche di produzione del vuoto scoperto al suo interno.

Così, nello specifico, il nostro compito è stato dedurre una risultante da un sistema complesso di forze narrative tese a girare «sempre alla medesima distanza, intorno a un centro non accessibile»³ costituito dal mito del Sessantotto. Un sistema animato innanzitutto dalla contrapposizione fondamentale tra i due movimenti di senso contrario, della mitizzazione e della demitizzazione; ma all’interno del quale troviamo tante piccole deviazioni, tanti piccoli scarti, tante piccole misure intermedie che si scontrano e si intersecano, venendo a comporre un quadro ben più sfaccettato della semplice opposizione binaria. Come già detto in sede di introduzione, una vera e propria battaglia di narrazioni si svolge su quel campo minato che è ancora il Sessantotto, a cinquant’anni di distanza: una battaglia che, come emerso dalla ricerca, ha origini lontane dall’oggi, nel racconto coevo della contestazione e della rivolta; eppure, sull’oggi ancora riverberano i suoi effetti. Al di là di ogni scontro, di ogni intersezione e di ogni contraddizione, è stato possibile rilevare un vettore risultante, un movimento costante che segna la direzione del racconto delle rivolte sessantottesche, a prescindere dalle modalità e dai fini: ogni riduzione di

¹ F. JESI, *Mito*, cit., pp.108-109.

² G. AGAMBEN, *Studenti*, cit.

³ F. JESI, *Mito*, cit., p.105.

complessità ci conduce a una medesima dinamica mitologica, che tiene insieme tutti i differenti trattamenti romanzeschi della rivolta che abbiamo considerato. Questa dinamica procede dall'aperto/magmatico/antigerarchico al conchiuso/definito/gerarchico, corrisponde all'ossatura del rito di passaggio e mostra i suoi effetti su differenti elementi della narrazione, che abbiamo esaminato passo passo: il rituale stesso, il linguaggio, il corpo, il mito nel suo complesso. Tutti elementi che plasmano il concetto di collettività: creandola e disfacendola, rendendone labili e sfumati i confini per poi irrigidirli nuovamente in chiave identitaria e protettiva, aprendola all'universalità umana o chiudendola in ordinate e docili gerarchie. La letteratura ha dunque rappresentato il Sessantotto come un rituale comunitario.

Questa dinamica si può infatti riassumere nel movimento ternario che dalla festa conduce al sacrificio, sul quale si fonda la narrazione della rivolta così come viene costruita nel tentativo mitopoietico operato dalla trilogia epica di Nanni Balestrini. Con Jesi, abbiamo infatti definito la qualità mitologica della rivolta equiparandola a un rituale festivo, e, tramite lo schema dei riti di passaggio tracciato da Van Gennep e ampliato da Turner, siamo riusciti a riconoscerne le fasi nell'opera dello scrittore milanese. Cosa comporta questa schematizzazione? Certamente, un *pattern* mitologico come quello seguito da simili narrazioni trasmette un'idea di ineluttabilità ciclica; un'idea connaturata a ogni «iterazione mitico-rituale» che, rilevava de Martino, dal punto di vista simbolico, per l'appunto, si «strutturerebbe secondo regole di carattere generale», le quali a loro volta «si scandiscono secondo i tre noti momenti: crisi-simbolo-reintegrazione culturale».⁴ Siamo dunque di fronte a quel «circolo» vizioso «dei grandi sacrificatori e delle grandi vittime» descritto in *Spartakus*, per cui il sacrificio umano, ammantato di necessario eroismo, segna l'apice della rivolta e allo stesso tempo la destina alla repressione. Ogni *communitas* incipiente pare davvero destinata senza scampo ad assumere progressivamente i tratti della *societas*, a mimare strutturalmente le conformazioni gerarchiche e le configurazioni simboliche del potere costituito; un tipo di narrazione che appare veritiera *a fortiori* perché emergente da opere dichiaratamente militanti e intenzionalmente mitopoietiche. Si chiuderebbe così ogni velleità di rivoluzione permanente: ogni rivolta viene repressa, ogni movimento di classe si sclerotizza in partito, ogni presa del Palazzo d'Inverno è atto costituente di un nuovo potere opprimente e ogni martirio è fondazione di una collettività ristretta che si rinserra in forma identitaria attorno al lutto e alla celebrazione dell'eroe; nondimeno, i sessantottini, così vuole la *vulgata*, si sono rapidamente integrati nel sistema che cobattevano (come certi garibaldini nel racconto di Bianciardi). I rischi della rappresentazione rituale della rivolta sono infatti quelli intrinseci a ogni ritualità: «il tempo ciclico» del rito «è tempo della prevedibilità e della sicurezza: il suo modello è offerto dal ciclo astronomico e stagionale. Ma nell'ambito della storia

⁴ E. DE MARTINO, *op. cit.*, p.218.

umana», sottolineava sempre de Martino, «questa tendenza della natura diventa un rischio, perché la storia umana è proprio ciò che non deve ripetersi e non deve tornare, essendo questo ripetersi e questo tornare la catastrofe della irreversibilità valorizzatrice. Il tempo della prevedibilità e della sicurezza è per la storia il tempo della pigrizia, il rischio della naturalizzazione della cultura».⁵ Già in questo, l'*agency* subisce pertanto un primo colpo: la rivolta sembra condannata dalla conformazione rituale a un eterno ritorno dello *status quo*; la naturalizzazione della storia, obiettivo della macchina mitologica, sembra così compiersi.

Simili racconti non sembrano quindi fornirci una vera risposta a quello che l'antropologo napoletano definiva «il grande problema della nostra età»: cioè «quello di una salvezza dell'individuo nella società umana, nella socializzazione dell'individuo che non sia massificazione, burocratizzazione, automatizzazione, tecnicismo, statolatria, divinizzazione del capo, ecc.»;⁶ anzi, la rivolta mitizzata non sembra che condurre a uno di questi esiti, quando essi non si presentano tutti insieme. Eppure, il simbolismo mitico-rituale, sul quale si struttura la mitopoiesi di Balestrini, non ha la funzione di impedire il divenire storico o di bloccare l'umana azione responsabile; al contrario, è sempre giustificazione metastorica della storia, intesa qui come il prodotto dell'agire incisivo degli uomini: per dirlo con de Martino, «il “passo indietro” mitico» – la “rincorsa” che prende l'uomo per trovare una giustificazione metastorica alla sua “corsa in avanti”, come lo definiva Kerényi – «è una tecnica di destorificazione, per cui la iniziativa storica del qui e dell'ora (con la sua concreta responsabilità) veniva occultata o mascherata, e in tal modo dischiusa, come se fosse la ripetizione di una iniziativa primordiale». Questo «stare nella storia come se non ci si stesse» – ciò che accade nell'epifania mitica della rivolta descritta in *Spartakus*, con la sospensione del tempo storico – consente al mito di assolvere «una duplice funzione protettiva: dalla proliferazione storica del divenire, dalla ripetizione del passato non oltrepassato, e che torna come estraneità psichica indominabile». Così, paradossalmente, esso «attenua la storicità, la vela, e al tempo stesso riapre verso la storicità, reintegra le alienazioni operanti nell'inconscio»;⁷ così «attraverso lo stare nella storia “come se non ci stesse”, la storia ha cominciato ad apparire alla coscienza perché lo stesso “come se” del non starci era una decisione storica, viveva nella storia».⁸ È in tal modo che, secondo l'antropologo napoletano, «la cultura ha introdotto nella natura quella forza che si chiama *ethos* primordiale della presenza, in quanto volontà di storia umana che si oppone alla tentazione dell'eterno

⁵ *Ivi*, p.222.

⁶ *Ivi*, p.221.

⁷ *Ivi*, p.234.

⁸ *Ivi*, p.226.

ritorno», consentendo così il mantenimento e l'accrescimento di «quell'operare che, in quanto umano e storico, non poteva essere un ripetere, ma un decidere».⁹

Siamo dunque nel pieno di quel «problema, così vivo oggi, di un simbolismo che non utilizzi più la metastoria del mito, e che si accordi con il riconoscimento che “gli uomini fanno la loro storia e ne portano intera la responsabilità”», di contro a ogni identità intesa come «la nostalgia dell'identico, il tornare nell'indistinto delle origini, il resistere alla proliferazione del divenire storico, l'istinto di morte, lo scomparire nella situazione in luogo di trascenderla, l'annientarsi dell'esserci nel mondo».¹⁰ Non è il simbolismo mitico-rituale in sé, dunque, a condurre la mitopoiesi della “fase balestriniana” verso la sanzione di un'ineludibile eterno ritorno, verso la requisizione di un'agency; ma piuttosto la tentazione identitaria che giunge a stabilire i limiti e i confini di una collettività chiusa, incastonata nell'immagine della comunità serrata dentro il cimitero attorno alla bara di Giangiacomo Feltrinelli e facilmente sorvegliata dagli elicotteri della polizia.

Qualcosa di molto simile accade alla rappresentazione della dimensione corporea nel passaggio da Balestrini a Vassalli. La dinamica conduce dal corpo collettivo di Alfonso (araldo di una rivolta in cui le unità individuali sono intercambiabili, in comunicazione tra di esse e con il cosmo) al corpo singolo dei protagonisti vassalliani, separato dalla comunità nella sua devianza patologica; ed è la medesima descritta da Michail Bachtin, quando illustra l'evoluzione delle modalità di rappresentazione del piano corporeo dall'umanesimo rabelaisiano alla modernità, dal grottesco del Carnevale al comico privato contemporaneo. Anche in tal caso, più che la proprietà “quantitativa” del corpo (singolare o plurale), ciò che ci interessa è il passaggio da una dimensione aperta e magmatica a una chiusa e cristallizzata. «*Il corpo grottesco*», infatti, è soprattutto «un corpo in divenire. Non è mai dato né definito: si costruisce e si crea continuamente, ed è esso stesso che costruisce e crea un altro corpo»,¹¹ dice il critico russo; ne risulta che «nell'immagine grottesca [...] il corpo individuale è totalmente assente: tutta l'immagine è formata da vuoti e sporgenze che sono già l'inizio di un altro corpo», poiché, in sostanza, «il grottesco ignora la superficie cieca che chiude e delimita il corpo come se fosse un fenomeno isolato e determinato».¹² Questa immagine di un corpo «privo di facciata, privo di una superficie chiusa, privo di una fisionomia espressiva», che «assorbe e dà la vita, prende e restituisce», corrisponde alla *communitas* nel suo divenire magmatico, nella sua indefinitezza. Un'infinita potenzialità, dischiusa nell'epifania mitica in cui essa si rivela a se stessa,

⁹ Ivi, p.224. Desidero ringraziare il dott. Giovanni Nubile per diversi colloqui sul concetto di “ethos della presenza” nella teoria di de Martino che me ne hanno chiarito il significato.

¹⁰ Ivi, p.226.

¹¹ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p.347.

¹² Ivi, p.348.

senza necessità di assimilare e inglobare le strutture simboliche di un potere localizzato e gerarchicamente conformato, ma tendendo ancora all'inclusione universale: «il corpo assume una dimensione cosmica e il cosmo una dimensione corporea. *Gli elementi cosmici si trasformano in gioiosi elementi corporei del corpo che cresce, che procrea, che vince*».¹³

In questo sistema di rappresentazioni, la dimensione magmatica e collettiva lascia aperto uno spazio all'agire politico. *In primis* perché gli effetti dell'azione umana non si limitano alla singola esistenza delle individualità biologiche: «la morte dell'individuo è soltanto un momento della vita trionfante del popolo e dell'umanità, *un momento indispensabile per il loro rinnovamento e il loro perfezionamento*».¹⁴ La prospettiva qui è strettamente progressista e necessariamente rivoluzionaria, dal momento che non è «il corpo biologico capace solo di ripetersi nelle nuove generazioni, ma proprio *il corpo dell'umanità storica, dell'umanità in progresso*» che «sta al centro di questo sistema di immagini». *Agency* e rappresentazione del corporeo sono pertanto strettamente connesse, nella misura in cui «nella concezione grottesca del corpo è nata ed ha preso forma una nuova coscienza storica, concreta e realista, che non è idea astratta del futuro, ma percezione viva che ogni essere umano ha di essere parte di una nazione immortale, che crea la storia».¹⁵ Questa concezione permette, in secondo luogo, di sfuggire a ogni tentazione identitaria, a ogni condanna all'eterno ritorno, facendo proprio del divenire storico, effetto dell'agire responsabile, il tratto caratteristico dell'umano: all'epoca di Rabelais, fa notare Bachtin, Pico della Mirandola poteva affermare «che l'uomo è superiore a tutte le creature, ivi compresi gli spiriti celesti, in quanto egli è *non soltanto esistenza ma anche divenire*»; di più, che esso «si sottrae a tutte le gerarchie dal momento che *la gerarchia riguarda soltanto un'esistenza ferma, immobile, immutabile e non il libero divenire*».¹⁶ Ancora una volta, dunque, un polo dell'aperto/magmatico/antigerarchico.

Dall'altra parte, invece, «*un corpo perfettamente dato, formato, rigorosamente delimitato, chiuso, mostrato dall'esterno, omogeneo ed espressivo nella sua individualità*», secondo il canone moderno della rappresentazione, per cui «tutto quello che esce, che sbuca fuori dal corpo, qualsiasi protuberanza, escrescenza e diramazione, cioè tutto ciò con cui il corpo esce dai suoi limiti e comincia a formare un altro corpo, si stacca, si elimina, si chiude, si rammollisce. E allo stesso modo si chiudono tutti gli orifizi che danno accesso al corpo. Alla base di questa immagine», rileva Bachtin, «sta la massa del corpo, individuale e rigorosamente delimitata, la sua facciata massiccia e cieca. La superficie cieca, la piattezza del corpo, acquistano un'importanza primaria come frontiera di

¹³ *Ivi*, p.372.

¹⁴ *Ivi*, p.374.

¹⁵ *Ivi*, pp.403-404.

¹⁶ *Ivi*, p.400.

un'individualità chiusa, che non si mescola con gli altri corpi e col mondo». ¹⁷ È facile dedurne, proseguendo il parallelismo tra corpo e *communitas*, una cristallizzazione dell'aggregato umano in un insieme conchiuso, allergico alle contaminazioni, aggrappato a un'identità fissa (qualcosa di non dissimile dal paradigma immunitario proposto da Roberto Esposito per descrivere i contemporanei modelli politici della comunità). Chi non rientra in questi confini viene isolato, segregato, patologizzato, e ricacciato pertanto nella sua individualità idiosincratica, senza alcun tipo di connessione con l'alterità. Rispetto al sistema simbolico carnevalesco, «nell'immagine del corpo individuale dei tempi moderni, la vita sessuale, il mangiare, il bere, gli escrementi hanno completamente cambiato significato: sono passati sul piano della vita quotidiana privata e su quello della psicologia individuale, dove il loro significato si è ristretto ed è diventato più specifico, senza alcun legame con la vita della società e con i fini universali».

È quanto accade, nella letteratura qui presa in considerazione, al cadavere di Feltrinelli, sottoposto all'occhio clinico del potere, e ai corpi dei protagonisti di Vassalli, spuri residui patologici di una contestazione che ha fatto il suo corso e che non prevede più un inglobamento nella collettività per un corpo singolo ed "esterno", rigettato in virtù delle proprie devianze manifestatesi grottescamente proprio attraverso la dimensione corporea. È allora che s'insinua, in questa modalità di rappresentazione corporea, l'idea della preclusione di ogni azione responsabile al concerto degli esseri umani; e non a caso gli anni Ottanta sono ricordati come anni del "riflusso del privato" e dell'"individualismo", terminologie che ci rappresentano molto perspicuamente la progressiva interruzione della comunicazione cosmica del corpo collettivo. Se «il corpo del nuovo canone è *un corpo unico*; non ha più alcuna traccia di dualismo; basta a se stesso e parla solo per se stesso; tutto ciò che gli succede riguarda soltanto lui, cioè soltanto questo corpo individuale e chiuso in se stesso», non vi è più quella possibilità di un'*agency* che era intrinseca alla rappresentazione del corpo umano come essere collettivo in divenire, che non risente della morte del singolo ma procede inesorabile verso il trionfo. Nella raffigurazione moderna del corporeo, invece, «tutte le azioni e gli avvenimenti hanno un significato soltanto sul piano della vita individuale: sono circoscritti entro i limiti della nascita e della morte individuali di questo stesso corpo», e «questi limiti sono l'inizio e la fine assoluti». ¹⁸

Un primo effetto extraletterario di simili rappresentazioni è quello descritto dallo stesso Bachtin, per cui le «linee generali del canone corporeo dei nuovi tempi, così come esse si manifestano di solito nella letteratura e nelle norme linguistiche», ¹⁹ secondo il critico russo, «stanno anche alla base del

¹⁷ *Ivi*, p.350.

¹⁸ *Ivi*, p.352.

¹⁹ *Ivi*, p.353.

nuovo canone di comportamento in società. Per essere beneducati bisogna: non mettere i gomiti sulla tavola, camminare senza fare sporgere le scapole [...] ecc., cioè tappare e limitare il corpo in ogni maniera, smussare i suoi spigoli».²⁰ Un tale disciplinamento dei corpi ci conduce esattamente nel cuore di una corrispondenza omologica tra corpo e comunità, esplicitamente alla base della scienza politica sin dall'inequivocabile rappresentazione sul frontespizio del *Leviatano* di Thomas Hobbes (senza voler andare indietro fino all'apologo di Menenio Agrippa contro la *secessio plebis*). Di più, apre a ulteriori corrispondenze fra corpo, struttura sociale e strutture di produzione economica: quello che Michel Foucault definiva «“bio-potere” [...] è stato, senza dubbio», per il filosofo di Poitiers, «uno degli elementi indispensabili allo sviluppo del capitalismo; questo non ha potuto consolidarsi che a prezzo dell'inserimento controllato dei corpi nell'apparato di produzione, e grazie ad un adattamento dei fenomeni di popolazione ai processi economici».²¹ Ciò che ci interessa qui ribadire, in ogni caso, è che una simile concezione del corpo individualizzato – dunque docile e assoggettato – conduce, in senso più ampio, all' «assunzione della vita da parte del potere [...] che gli dà accesso fino al corpo»; per cui, scriveva Foucault ne *La volontà di sapere*, «bisognerà parlare di “bio-politica” per designare quel che fa entrare la vita ed i suoi meccanismi nel campo dei calcoli espliciti e fa del potere-sapere un agente di trasformazione della vita umana».²² Ecco pertanto che la letteratura, attraverso il legame stabilito tra il cambiamento nelle rappresentazioni del corpo e la metafora della *communitas*, in qualche modo ha reso conto anche del funzionamento di quei dispositivi biopolitici che il filosofo francese andava descrivendo a partire dagli stessi anni Settanta; soprattutto nel momento in cui si considerano, come abbiamo fatto nelle pagine precedenti, le evidenti connessioni tra attitudini politiche e comportamenti sessuali dei protagonisti nei romanzi presi in esame. Tali connessioni assumono i tratti di una “sessualizzazione” della militanza che, per quanto sovente rappresentata attraverso le lenti della satira e del grottesco, può dirci più di molti saggi di scienza politica sugli odierni meccanismi dell'assoggettamento. Più che sulla biopolitica nel suo complesso, i testi analizzati sembrano aver messo l'accento sul funzionamento specifico di quello che il filosofo francese definiva come il dispositivo di sessualità: quel sottile meccanismo, all'incrocio tra relazioni di dominazione e relazioni di sapere, che ha consentito al potere di mascherare il disciplinamento dietro l'invito al proliferare della produzione discorsiva (meccanismo evidente nelle estreme conseguenze di quella “liberazione sessuale” che avrebbe costituito, secondo il senso comune, una delle grandi vittorie a lungo termine del Sessantotto). «La nozione di sesso», per dirlo con le parole dello stesso Foucault,

²⁰ *Ivi*, p.353, n.1.

²¹ M. FOUCAULT, *La volontà di sapere*, cit., p.124.

²² *Ivi*, p.126.

ha assicurato un ribaltamento essenziale; ha permesso d'invertire la rappresentazione dei rapporti fra il potere e la sessualità e di far apparire quest'ultima, non nella sua relazione essenziale e positiva con il potere, ma radicata in un'istanza specifica ed irriducibile che il potere cerca di assoggettare come può; così l'idea "del sesso" permette di eludere quel che fa il "potere" del potere: permette di pensarlo solo come legge e divieto.²³

È anche grazie alla letteratura, pertanto, che «là dove oggi vediamo la storia di una censura penosamente abolita» possiamo riconoscere «la lunga, secolare avanzata di un dispositivo complesso per far parlare del sesso, per fissarvi la nostra attenzione e la nostra preoccupazione, per farci credere alla sovranità della sua legge, mentre nei fatti siamo sotto l'azione dei meccanismi di potere della sessualità».²⁴

Una connessione originale, per così dire, stabilita dalle rappresentazioni letterarie, è invece quella tra corpi e *corpora*: attraverso le rappresentazioni grottesche di un linguaggio politico fortemente sessualizzato, e degli effetti di questo linguaggio sulla sfera corporea (e specificamente sessuale) dei militanti, essa ci racconta di una lingua emancipatrice, di massa, creativa e in divenire, che si sclerotizza in gergo settario riservato a pochi adepti, codice oscuro che sacrifica ogni possibilità di comprensione alla fascinazione mitologica delle parole chiave e delle frasi fatte; un linguaggio in cui, in ultima analisi, si incontrano destra esoterica e sinistra gruppettara. Se infatti il Sessantotto è passato alla storia come grande momento di una presa di parola collettiva (tanto è vero che, abbiamo notato, sarebbe difficile rappresentare il Sessantotto senza rappresentare il linguaggio del Sessantotto), ciò ha significato da un lato un abbandono dell'espressione attraverso codici artistici tradizionali – dalla "letteratura del rifiuto" al "rifiuto della letteratura", secondo la formula di Gian Carlo Ferretti; ma, dall'altro, uno sviluppo enorme di differenti media di diffusione della parola, scritta e orale (riviste, volantini, manifesti, tazebo, comunicati, interventi in assemblea). Questa produzione linguistica ha però dato vita a un linguaggio omogeneo che si è rapidamente sclerotizzato, lungo il decennio della contestazione: dalle forme avanguardistiche e ironiche dei fogli dei movimenti studenteschi all'oscurità tecnicistica e simil-esoterica dei proclami redatti dalle formazioni clandestine. Ciò ha influito sulla memoria collettiva del movimento della contestazione ai giorni nostri: oggi la rappresentazione stereotipica del militante sessantottino lo vede parlare un linguaggio tecnico autoreferenziale e incomprensibile, fatto di tic linguistici e marcatori di *status* (come il celebre "nella misura in cui") che ambiscono unicamente a celare un vuoto di significato e di contenuto: se vi è nel

²³ *Ivi*, p.138.

²⁴ *Ivi*, p.141.

nostro presente una tendenza al rifiuto di ogni linguaggio che sia percepito come strettamente “politico”, essa proviene anche da qui.

D’altro canto, come abbiamo visto, anche la letteratura coeva ha raffigurato un simile rovesciamento paradossale, per cui il linguaggio dell’antagonismo e dell’emancipazione è stato mano a mano percepito come codice egemone, al quale è necessario sottrarsi e contro cui bisogna ribellarsi. Un processo di “mitologizzazione” del linguaggio, per il quale esso tende ad alludere a una dimensione *altra*, senza curarsi della pregnanza semantica e della comprensibilità, e ipostatizza alcune espressioni-simbolo: una “parola rubata e restituita”, secondo la definizione del mito fornita da Roland Barthes; una parola funzionale ai procedimenti di ripartizione dei discorsi attuati dalle diverse forme del potere esplorati da Foucault. Così, ad esempio, il discorso artistico è stato separato da quello politico, legittimando il primo e censurando il secondo come fonte di estremismo che avrebbe fomentato la spirale di violenza consumatasi negli anni Settanta; si può comprendere in tal modo come l’attuale concezione parodistica del linguaggio del Sessantotto sia stata funzionale a strategie di depotenziamento di una parola che, in ultima analisi, mirava a mettere in discussione lo *status quo*. Tale dinamica di degenerazione del linguaggio è un altro passaggio dal polo dell’aperto/magmatico/antigerarchico a quello del conchiuso/definito/gerarchico, come evidente in quella che abbiamo definito “dialettica Balestrini-Vassalli”: proprio quell’affastellamento di mitologemi linguistici con cui il poeta dei Novissimi mirava a dare vita, attraverso procedimenti di straniamento, a una mitopoiesi che mettesse in discussione e rinnovasse i linguaggi massificati e omogeneizzati dei media, si è a sua volta sclerotizzato, ed è stato preso di mira, tra gli altri, dalla satira dello scrittore novarese. Significativo poi, per tornare al contatto tra corpi e *corpora*, che la condizione oppressiva ed egemonica di questo codice sia stata rappresentata attraverso gli effetti coercitivi e deformanti sul corpo e sulla sessualità dei medesimi militanti immersi in un mare di idee senza parole. Questo rende ancora più evidente ogni connessione tra gli sviluppi del biopotere e il costituirsi del linguaggio antagonista come codice egemone: il *corpus* linguistico è sottoposto al medesimo processo di isolamento, chiusura e cristallizzazione cui soggiace la rappresentazione della dimensione corporea nella letteratura moderna.

In ultima analisi, ciò che emerge dal presente studio è che la dinamica mitologica che tiene uniti questi diversi aspetti ha a che fare con il rapporto tra la letteratura e la creazione di comunità come aggregato di esseri umani in grado di agire sulla storia: corpo linguistico e corpo materiale ci rimandano infatti sempre al corpo sociale. Nel momento in cui il mito del Sessantotto non è che la parabola mitologica della concrezione sclerotizzata di questo corpo-*corpus-communitas*, esso non può che condurci al senso di requisizione dell’*agency* che sembra dominare l’immaginario odierno. Tale dinamica, la quale, nelle pur differenti dimensioni in cui viene declinata, è sempre riassumibile

nel rapporto tra mito e comunità in lotta per cambiare il mondo, è stata efficacemente illustrata mediante alcuni esempi da Wu Ming 4, membro di un collettivo di scrittori che più di altri si sono recentemente interessati ai procedimenti mitopoietici (citando non di rado l'opera di Jesi). Ciò che risulta efficace, per la nostra analisi, è considerare la bidirezionalità del rapporto tra comunità e mito, così come viene definita dallo scrittore in un'intervista del 2003 concessa al giornalista spagnolo Amador Fernández-Savater: «i miti, le storie, mantengono il senso di una comunità e a sua volta la comunità mantiene vivi i miti, rispecchiandosi in essi e producendone di nuovi», dice Wu Ming 4; «nel momento in cui la comunità si irrigidisce, anche i miti cominciano a sclerotizzarsi e retroagiscono negativamente su di essa in un circolo vizioso pericolosissimo. Allora è il momento di cercarne altri». Anche la sclerotizzazione dei linguaggi, in effetti, è percepita sempre in rapporto alla comunità cui sono rivolti: un linguaggio si cristallizza e diventa esoterico nella misura in cui diventa un codice ad accesso riservato, utilizzato in maniera autoreferenziale, non più per aprirsi a un'alterità, ma per rinsaldare i legami interni di identità in una comunità ristretta ed esclusiva. «C'è qualcosa di specifico che fa approdare alla lingua di legno», come la definisce il membro dei Wu Ming:

è la tentazione identitaria. È [...] la paura della mescolanza e del confronto, che in fondo è paura della diversità di cui è composta la moltitudine. Il feticcio e la coazione a ripetere sono il rifugio più semplice davanti alla paura che il cambiamento incute, davanti al timore di vedere diluita la propria identità nell'oceano delle comunità in movimento. Questo rinculo identitario è perdente, porta con sé una carica sconfittista che impedisce di essere all'altezza della storia. Quindi porta a barricarsi dietro poche parole, magari concetti che si vorrebbero complessi, ma che nessuno capisce più.

Così, se «le storie sono il carburante ecologico delle comunità in cammino», esse «possono anche diventare strumenti oppressivi e paralizzanti. Il patrimonio di storie condivise e di prospettive, l'immaginario, forniscono una base di coesione comunitaria, ma basta poco perché dalla coesione, dal senso del percorso che si sta compiendo, si passi alla costruzione di un'identità fissa, da mantenere e preservare dalle contaminazioni esterne». Pensando al racconto delle rivolte sessantottesche, occorre sottolineare nello specifico che

i miti propulsivi, prometeici, di lotta, che hanno una funzione indispensabile per spingere le comunità a cambiare il mondo, possono diventare l'altare su cui sacrificare la diversità, la “devianza”, la contaminazione, assumendo una forma teologica. È il caso del mito della rivoluzione proletaria, che ha guidato due secoli di lotte, coinvolgendo comunità estesissime nel processo di superamento delle proprie condizioni di vita e ottenendo risultati impensabili. Ma ha poi prodotto regimi totalitari aberranti che si sono impossessati di quel mito utilizzandolo contro la comunità che l'aveva coniato.

Anche questa dinamica non è dissimile da quella che è risultata dominante tra le narrazioni delle rivolte del lungo decennio della contestazione.

Giunti alla fine di questo percorso letterario, non abbiamo dunque scoperto nuove “verità” attorno al Sessantotto; non abbiamo smentito versioni “ufficiali”, raccontato un’“altra” storia o svelato insidiosi meccanismi attraverso cui un potere agisce sul passato per perpetuare se stesso. Abbiamo invece semplicemente constatato che anche laggiù, in quel campo minato di narrazioni che è il racconto dell’ultima età eroica della Repubblica, sono le origini di un immaginario presente che ha tramutato la frustrazione per un’*agency* requisita in allergia per tutto ciò che appare a prima vista come “politico”. Abbiamo individuato una comune dinamica mitologica a queste differenti narrazioni; ma non è nella corrispondenza fra trattamento romanzesco della rivolta e simbolismo mitico-rituale che vanno ricercate le radici profonde del senso di impotenza in cui l’immaginario odierno sembra naufragare. Uscire dal vicolo cieco dei «grandi sacrificatori» e delle «grandi vittime» non è dunque solo «un problema di demitizzazione», come diceva Jesi: concentrarsi sul meccanismo della macchina mitologica, comprenderne la funzionalità a un discorso favorevole al mantenimento dello *status quo*, è solo un primo passo per cercare di restituire la contemplazione di un’*agency* a un aggregato umano. «Come è possibile impedire che i miti si cristallizzino, si alienino dalla comunità che li vuole usare per raccontare la propria lotta di trasformazione del mondo, ritorcendosi contro la comunità stessa?»,²⁵ si chiedeva Wu Ming 4. E nella domanda sono presenti tutti i presupposti evidenziati da questa tesi, che ha preso in esame la narrazione delle rivolte sessantottesche proprio come mito propulsivo, prometeico, di lotta: per restituire all’umano la contemplazione di un’azione responsabile sull’esistente occorre disinnescare l’ineludibile sclerotizzazione – del corpo, dei *corpora*, della *communitas* – che risulta dominare la narrazione delle rivolte come una dinamica mitologica.

La questione cruciale è pertanto quella dell’identità, cioè della coazione a ripetersi dell’identico propria di questa dinamica: finché un mito è funzionale unicamente a tratteggiare i contorni di una collettività escludente, esso non permette alcun tipo di progressione all’intero corpo sociale, disgregato in singole individualità che subiscono gli effetti coercitivi raffigurati tramite deformazioni grottesche dalla satira di Vassalli. Rimanere aggrappati a ciò che già siamo non è altro che girare attorno a un vuoto, ed è esattamente questo che ci impone il funzionamento ipnotico della macchina mitologica. Se invece il mito, per quanto tecnicizzato a fini politici, rimane in grado di mutare e di adattarsi, si trasforma con la comunità non per rimpiangere un passato fondativo, ma per disegnare

²⁵ AMADOR FERNÁNDEZ-SAVATER, *Intervista a Wu Ming: mitopoiesi e azione politica*, intervista realizzata nell'aprile 2003, <https://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/entrevista_evt.html> (12 ottobre 2018).

un futuro, esso può immaginare un aggregato umano inclusivo, magmatico e in divenire, aperto al rinnovamento e alla trasformazione: solo una mitologia e una letteratura mutevoli, nomadiche, stranianti e straniate, che raccontino cioè storie in grado di essere sempre “altre”, sembrano dunque poter aprire a nuove età “eroiche”. La letteratura del Sessantotto, insomma, ha cercato di portare “l’immaginazione al potere”, come recitava il celebre slogan, senza però curarsi delle forme coercitive assunte da questo potere; ciò che si avverte oggi è invece l’assenza di una letteratura che restituisca il potere di immaginare. Nuovi linguaggi e nuovi immaginari dell’azione politica, che spezzino il circolo rituale delle grandi vittime e dei grandi sacrificatori, potranno essere forgiati unicamente a partire dalla consapevolezza che una simile assenza affonda le sue radici anche nel lento e inesorabile funzionamento della macchina mitologica del Sessantotto. A nuove prospettive di ricerca il compito di scavare sotto l’apparente coltre di disimpegno per trovare i germogli di una letteratura che abbia ancora intenzione di incidere sull’esistente.



BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

Opere principali

NANNI BALESTRINI, *La violenza illustrata*, Torino, Einaudi, 1976.

NANNI BALESTRINI, *La Grande Rivolta*, Milano, Bompiani, 1999.

NANNI BALESTRINI, *La violenza illustrata*, Roma, DeriveApprodi, 2001.

NANNI BALESTRINI, *Vogliamo tutto*, Roma, DeriveApprodi, 2004.

NANNI BALESTRINI, *Gli invisibili*, Roma, DeriveApprodi, 2005.

NANNI BALESTRINI, *Gli invisibili*, Milano, Mondadori, 2015.

LUCIANO BIANCIARDI, *La vita agra*, Milano, Bompiani, 1995.

LUCIANO BIANCIARDI, *Le cinque giornate. Bisognerebbe anche occupare le banche*, Viterbo, Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri, 2008.

FERDINANDO CAMON, *Occidente*, Milano, Garzanti, 1975.

FERDINANDO CAMON, *Occidente. Il diritto di strage*, Milano, Garzanti, 2003.

LUCA CANALI, *La vecchia sinistra*, Milano, Mondadori, 1970.

CARLO CASTELLANETA, *La paloma*, Milano, Rizzoli, 1972.

GIORGIO CESARANO, *I giorni del dissenso*, Milano, Mondadori, 1968.

VINCENZO GUERRAZZI, *Nord e Sud uniti nella lotta*, Genova, Fratelli Frilli, 2003.

RENZO PARIS, *Cani sciolti*, Rimini, Guaraldi, 1973.

RENZO PARIS, *Cani sciolti*, Roma, Elliot, 2016.

SEBASTIANO VASSALLI, *L'arrivo della lozione*, Torino, Einaudi, 1976.

SEBASTIANO VASSALLI, *Mareblù*, Milano, Mondadori, 1982.

SEBASTIANO VASSALLI, *Abitare il vento*, Milano, Calypso, 2008.

DANTE VIRGILI, *La distruzione*, Ancona, peQuod, 2003.

Opere secondarie

- NANNI BALESTRINI, *Disposta l'autopsia dell'anarchico morto dopo i violenti scontri di Pisa*, in PAOLA STACCIOLI (a cura di), *In ordine pubblico: 10 scrittori per 10 storie*, Roma, Nuova Iniziativa Editoriale, 2003, pp.25-31.
- NANNI BALESTRINI, *Blackout. Poème*, Genève, Entremonde, 2011.
- NANNI BALESTRINI, *Come si agisce e altri procedimenti. Poesie complete volume primo (1954-1969)*, Roma, DeriveApprodi, 2015.
- NANNI BALESTRINI, *Le avventure della signorina Richmond e Blackout. Poesie complete volume secondo (1975-1989)*, Roma, DeriveApprodi, 2016.
- LUCIANO BIANCIARDI, *L'antimeridiano*, Milano, Isbn, 2005.
- LUCIANO BIANCIARDI, *Ai miei cari compagni. Diario inedito di un neo-garibaldino*, Viterbo, Stampa Alternativa, 2007.
- ITALO CALVINO, *Romanzi e racconti*, vol. I, a cura di MARIO BARENGHI e BRUNO FALCETTO, Milano, Mondadori, 1991.
- CARLO COLLODI, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1981.
- UMBERTO ECO, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1980.
- ANTONIO FRANCHINI, *Cronaca della fine*, Venezia, Marsilio, 2003.
- CARLO EMILIO GADDA, *Eros e Priapo (Da furore a cenere)*, Milano, Garzanti, 1967.
- CARLO EMILIO GADDA, *Eros e Priapo. Versione originale*, a cura di GIORGIO PINOTTI e PAOLA ITALIA, Milano, Adelphi, 2016.
- CHE GUEVARA, *Diario in Bolivia*, Milano, Feltrinelli, 1996.
- ITALO MANCINI, MARIO LUZI, *Per Aldo Moro*, Vicenza, La Locusta, 1996.
- ELSA MORANTE, *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, Torino, Einaudi, 1968.
- ANDREA PAZIENZA, *Le straordinarie avventure di Pentothal*, Roma, Fandango, 2016.
- FRANÇOIS RABELAIS, *Gargantua e Pantagruelle*, Torino, Einaudi, 1973.
- FRANÇOIS RABELAIS, *Gargantua e Pantagruelle*, Roma, Newton Compton, 2012.

- NUTO REVELLI, *La guerra dei poveri. Il fronte russo*, Torino, Einaudi, 1977.
- ROCCO E ANTONIA (MARCO LOMBARDO RADICE, LIDIA RAVERA), *Porci con le ali. Diario sessuo-politico di due adolescenti*, Roma, Savelli, 1976.
- LEONARDO SCIASCIA, *Candido, ovvero un sogno fatto in Sicilia*, Torino, Einaudi, 1977.
- LEONARDO SCIASCIA, *Morte dell'inquisitore*, Milano, Adelphi, 1992.
- LEONARDO SCIASCIA, *L'affaire Moro*, Milano, Adelphi, 1994.
- LEONARDO SCIASCIA, *I pugnalatori*, Milano, Adelphi, 2003.
- LEONARDO SCIASCIA, *Il contesto. Una parodia*, Milano, Adelphi, 2006.
- CORRADO STAJANO, *Il sovversivo. Vita e morte dell'anarchico Serantini*, Torino, Einaudi, 1975.
- STEFANO TASSINARI, *L'amore degli insorti*, Milano, Marco Tropea, 2005.
- SEBASTIANO VASSALLI, *Tempo di massacro. Romanzo di centramento & sterminio*, Torino, Einaudi, 1970.
- SEBASTIANO VASSALLI, *La notte della cometa. Il romanzo di Dino Campana*, Torino, Einaudi, 1984.
- SEBASTIANO VASSALLI, *L'oro del mondo*, Torino, Einaudi, 1987.
- SEBASTIANO VASSALLI, *Il neoitaliano. Le parole degli anni ottanta scelte e raccontate da Sebastiano Vassalli*, Bologna, Zanichelli, 1989.
- SEBASTIANO VASSALLI, *La chimera*, Torino, Einaudi, 1990.
- SEBASTIANO VASSALLI, *3012. L'anno del Profeta*, Torino, Einaudi, 1995.
- SEBASTIANO VASSALLI, *Gli italiani sono gli altri. Viaggio (in undici tappe) all'interno del carattere nazionale italiano*, Milano, Baldini&Castoldi, 1998.
- SEBASTIANO VASSALLI, *Archeologia del presente*, Torino, Einaudi, 2001.
- SEBASTIANO VASSALLI, *Le due chiese*, Torino, Einaudi, 2010.

Sul “decennio lungo” 1968-1980

AA. VV., *La risata del '68*, Roma, Nottetempo, 2008.

Archivio multimediale «Le voci di Radio Alice (Marzo 1977)», disponibile in

<https://www.radioalice.org/index.php?option=com_content&view=article&id=6&Itemid=108> (19 marzo 2018).

AUTORI MOLTI COMPAGNI, *Bologna marzo 1977...fatti nostri...*, Verona, Bertani, 1977.

NANNI BALESTRINI, PRIMO MORONI, *L'orda d'oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Milano, Feltrinelli, 1997.

NANNI BALESTRINI (a cura di), *Quindici. Una rivista e il Sessantotto*, Milano, Feltrinelli, 2008.

FRANCO BASAGLIA, *Il “corpo morto” di Guevara*, in «Che fare?», 2, 1967,

<<https://web.archive.org/web/20160709004804/www.siporcuba.it/40che3.htm>> (7 giugno 2018).

MARCO BELPOLITI, *La foto di Moro*, Roma, Nottetempo, 2008.

SERGIO BENVENUTO, *La foto del bambino*, in «Doppiozero», 30 settembre 2015,

<<http://www.doppiozero.com/materiali/commenti/historia-lucida>> (15 marzo 2018).

FRANCO BERARDI (BIFO), *Dell'innocenza. 1977: l'anno della premonizione*, Verona, Ombre Corte, 1997.

SERGIO BIANCHI (a cura di), *Storia di una foto. Milano, via De Amicis, 14 maggio 1977. La costruzione dell'immagine-icona degli «anni di piombo». Contesti e retroscena*, Roma, DeriveApprodi, 2011.

GIORGIO BOATTI, *P.38*, in «Doppiozero», 21 febbraio 2012,

<<http://www.doppiozero.com/materiali/speciali/speciale-‘77-colpo-di-pistola>> (16 marzo 2018).

GIAMPAOLO BORGHELLO (a cura di), *Cercando il '68. Documenti cronache analisi memorie*, Forum, Udine, 2012.

LUCA CHIURCHIÙ, *La rivoluzione è finita, abbiamo vinto. Storia della rivista «A/traverso»*, Roma, DeriveApprodi, 2017.

GIOVANNI DE LUNA, *Controscatto*, in «Alfalibri», giugno 2011, pp.2-3.

- GIOVANNI DE LUNA, *Storia di una foto*, in «Doppiozero», 21 febbraio 2012, <<http://www.doppiozero.com/materiali/speciali/speciale-‘77-colpo-di-pistola>> (16 marzo 2018).
- GABRIELE DONATO, “*La lotta è armata*”. *Sinistra rivoluzionaria e violenza politica in Italia (1969-1972)*, Roma, DeriveApprodi, 2014.
- GABRIELE DONATO, *La violenza, la rivolta. Cronologia della lotta armata in Italia 1966-1988*, Trieste, Istituto Regionale per la Storia del Movimento di Liberazione del Friuli Venezia Giulia, 2018.
- PAOLO FABBRI E TIZIANA MIGLIORE, *Col senno di poi. Intorno a “14 maggio 1977. La sovversione nel mirino”*, in «EC», 5 novembre 2011, <www.ec-aiss.it> (15 marzo 2018).
- JOHN FOOT, *Italy’s divided memory*, New York, Palgrave Macmillan, 2009.
- FRANCO FORTINI, *Questioni di frontiera*, Torino, Einaudi, 1977.
- CLAUDIO FRANZONI, *Che Guevara cinquant’anni dopo*, in «Doppiozero», 9 ottobre 2017, <<http://www.doppiozero.com/materiali/che-guevara-cinquantanni-dopo>> (7 giugno 2018).
- MARC LAZAR, MARIE-ANNE MATARD-BONUCCI (a cura di), *L’Italie des années de plomb : le terrorisme entre histoire et mémoire*, Paris, Éditions Autrement, 2010.
- VALERIO MAGRELLI, *Il Sessantotto realizzato da Mediaset*, Torino, Einaudi, 2011.
- GIANFRANCO MARRONE, *Una foto, mille cose*, in «Doppiozero», 20 febbraio 2012, <<http://www.doppiozero.com/materiali/speciali/speciale-‘77-una-foto-mille-cose>> (16 marzo 2018).
- PIER PAOLO PASOLINI, *Lettere luterane*, Torino, L’Unità/Einaudi, 1976.
- PIER PAOLO PASOLINI, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1977.
- PIER PAOLO PASOLINI, *Il caos*, Roma, Editori Riuniti, 1981.
- MARIO PERNIOLA, *Berlusconi o il ’68 realizzato*, Udine, Mimesis, 2011.
- PROCURA DELLA REPUBBLICA DI BOLOGNA, *Studio dei documenti teorici elaborati dalla destra eversiva, compiuto dal P.M. inquirente per la strage alla stazione di Bologna*, <http://www.ferdinandocamon.it/libro_it_004_occidente.htm> (18 luglio 2018).
- Programma della Fiera internazionale dell’editoria “Tempo di Libri”, Milano, 8-12 marzo 2018, <http://www.tempodilibri.it/wp-content/uploads/2018/03/TDL18_Programma-per-sito_LIGHT.pdf> (10 ottobre 2018).

JACQUES RANCIERE, *Les scenes du peuple (Les Révoltes logiques, 1975/1985)*, Lyon, Horlieu, 2003.

SERGIO ZAVOLI, *La notte della Repubblica*, Roma, Nuova Eri, 1992.

SERGIO ZAVOLI, *La notte della Repubblica. Seconda parte*, Roma, Editrice L'Unità, 1993.

Opere di Furio Jesi

FURIO JESI, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 1968.

FURIO JESI, *Bertolt Brecht*, Firenze, La nuova Italia, 1973.

FURIO JESI (a cura di), *La festa. Antropologia etnologia folklore*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1977.

FURIO JESI, *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Torino, Einaudi, 1979.

FURIO JESI, *Mito*, Milano, Mondadori, 1980.

FURIO JESI, KÁROLY KERÉNYI, *Demone e mito. Carteggio 1964-1968*, a cura di MAGDA KERÉNYI e ANDREA CAVALLETTI, Macerata, Quodlibet, 1999.

FURIO JESI, *Spartakus. Simbologia della rivolta*, Torino, Bollate Boringhieri, 2000.

FURIO JESI, *Cultura di destra*, Roma, Nottetempo, 2011.

FURIO JESI, *Il tempo della festa*, Roma, Nottetempo, 2013.

Studi sull'opera di Furio Jesi

MARCO BELPOLITI, ENRICO MANERA (a cura di), «Riga», 31, Milano, Marcos y Marcos, 2010.

MARCO BELPOLITI, ENRICO MANERA, *Addio rivoluzione, è tempo di rivolta*, in «Doppiozero», 14 maggio 2014, <<http://www.doppiozero.com/materiali/rivolte/addio-rivoluzione-e-tempo-di-rivolta>> (30 ottobre 2017).

NICOLA BUCCI, *Dispositivi mitogenetici e macchina antropologica*, in «Nuova corrente», 143, 2009, pp. 123-144.

FRANCESCO CASSATA, *Da Spartakus alle lettere con Kerényi*, in «L'indice», 11, 2000, disponibile in <<https://www.carmillaonline.com/2004/09/05/jesi-spartakus/>> (27 ottobre 2017).

- ANDREA CAVALLETTI, *Tecniche di produzione del vuoto*, in «Doppiozero», 16 agosto 2012, <<http://www.doppiozero.com/dossier/cultura-di-destra/tecniche-di-produzione-del-vuoto>> (20 giugno 2018).
- ENRICO MANERA, *La qualità mitologica della rivolta*, in «Doppiozero», 4 giugno 2004, <<http://www.doppiozero.com/materiali/rivolte/la-qualita-mitologica-della-rivolta-0>> (30 ottobre 2010).
- ENRICO MANERA, *Religioni della morte. I volti della Cultura di destra in Furio Jesi*, in «Doppiozero», 26 maggio 2011, <<http://www.doppiozero.com/dossier/cultura-di-destra/religioni-della-morte-i-volti-della-cultura-di-destra-furio-jesi>> (20 giugno 2018).
- ENRICO MANERA, *Furio Jesi. Mito, violenza, memoria*, Roma, Carocci, 2012.
- WU MING, *Il più odiato dai fascisti. Conversazione su Furio Jesi, il mito, la destra e la sinistra*, in «Giap», 15 gennaio 2013, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2013/01/il-piu-odiato-dai-fascisti-conversazione-su-furio-jesi/?utm_source=feedburner&utm_medium=email&utm_campaign=Feed%3A%20giap%20%28giap%29> (20 giugno 2018).

Strumenti di critica letteraria

- s.a., *Vassalli contro i conservatori travestiti da contestatori*, in «il Giornale.it», 25 febbraio 2018, <<http://www.ilgiornale.it/news/vassalli-contro-i-conservatori-travestiti-contestatori-1498117.html>> (30 luglio 2018).
- AA. VV., *Il gruppo 63 quarant'anni dopo. Bologna, 8-11 maggio 2003. Atti del convegno*, Bologna, Pendragon, 2005.
- VÉRONIQUE ABBRUZZETTI, ANNE BOULÉ (a cura di), *Écritures italiennes du fait divers. Mirabile médiéval, fatto di cronaca contemporain*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.
- ALBERTO ARBASINO, *In questo stato*, Milano, Garzanti, 1978.
- ERICH AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, vol.II, Torino, Einaudi, 1972.
- MICHAÏL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979.
- MICHAÏL BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001.
- NANNI BALESTRINI, ANDREA CORTELLESA (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Col senno di poi*, Roma, L'orma, 2013.
- MARCO BELPOLITI, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001.
- GIULIANA BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012.
- GIAMPAOLO BORGHELLO, *Linea rossa. Intellettuali, letteratura e lotta di classe 1965-1975*, Venezia, Marsilio, 1982.
- CLAUDIA BOSCOLO, *Scardinare il postmoderno: etica e metastoria nel New Italian Epic*, in «Carmilla», 29 aprile 2008, <<https://www.carmillaonline.com/2008/04/29/scardinare-il-postmoderno-etica-e-metastoria-nel-new-italian-epic>> (6 maggio 2018).
- ITALO CALVINO, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980.
- ITALO CALVINO, *Saggi 1945-1985*, vol. I, a cura di MARIO BARENGHI, Milano, Mondadori, 1995.
- GIANNI CELATI, *Finzioni occidentali*, Torino, Einaudi, 2001.

- ROBERTO CICALA, *La sperimentazione editoriale del giovane Vassalli con bibliografia 1965-1984, catalogo delle sue edizioni CDE e Ant. Ed., immagini e testi*, Novara, Interlinea, 2011.
- ANDREA CORTELLESA, *Ipocalittici o integrati. Romanzo a chiave di un falsario collettivo con ambizioni di conflitto sociale*, in «L'indice dei libri», 7/8, anno XVI, luglio/agosto 1999, <http://www.lutherblissett.net/archive/444_it.html> (8 novembre 2017).
- ANDREA CORTELLESA, *Nanni Balestrini. Carbonia*, in «Doppiozero», 15 gennaio 2014, <<http://www.doppiozero.com/materiali/parole/nanni-balestrini-carbonia>> (9 giugno 2018).
- ANDREA CORTELLESA, *La mano pesante di Gadda. Sul nuovo «Eros e Priapo»*, in «Le parole e le cose», 19 gennaio 2017, <http://www.leparoleelecose.it/?p=25849#_ftn5> (30 settembre 2018).
- ANDREA CORTELLESA (a cura di), *Balestrini Uno, Due e Tre: letteratura, politica, Vogliamo tutto (1972-2018)*, in «Il Verri», 66, febbraio 2018.
- MARIA CORTI, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978.
- RAFFAELE DONNARUMMA, *Gadda modernista*, Pisa, ETS, 2006.
- RAFFAELE DONNARUMMA, *Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969-2010)*, in PIETRO CATALDI (a cura di), *Per Romano Luperini*, Palumbo, Palermo, 2010, pp.439-465.
- RAFFAELE DONNARUMMA, *Carlo Emilio Gadda – Eros e Priapo. Versione originale*, in «Allegoria», 76, luglio/dicembre 2017, <<https://www.allegoriaonline.it/index.php/139-tremila-battute/76/1034-carlo-emilio-gadda-eros-e-priapo-versione-originale>> (30 settembre 2018).
- ALESSANDRA FAGIOLI, *Il romanziere e lo storico*, in «Lettera Internazionale», 75, 2003, <<http://letterainternazionale.it/testi-di-archivio/il-romanziere-e-lo-storico/>>, (8 novembre 2017).
- GIAN FRANCO FERRETTI, *La letteratura del rifiuto*, Milano, Mursia, 1968.
- MARCO FILONI, *Eco: noi ragazzi del 63, avanguardia da vagone letto*, in «Il Venerdì di Repubblica», 1 febbraio 2013, <[http://www.repubblica.it/venerdi/interviste/2016/02/20/news/umberto_eco_noi_ragazzi_d el_63-134139659/](http://www.repubblica.it/venerdi/interviste/2016/02/20/news/umberto_eco_noi_ragazzi_del_63-134139659/)> (7 dicembre 2017).

- ERICH FISBACH, CRISTOPHE DUMAS (a cura di), *Récits de prison et d'enfermement*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2010.
- CARLO EMILIO GADDA, *Saggi giornali favole e altri scritti*, a cura di LILIANA ORLANDO, CLELIA MARTIGNONI, DANTE ISELLA, Milano, Garzanti, 1991.
- GÉRARD GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.
- PAOLO GERVASI, *La cognizione di Priapo. Procedimenti caricaturali in Eros e Priapo di Carlo Emilio Gadda*, in E. ABIGNENTE, F. CATTANI, F. DE CRISTOFARO, G. MAFFEI, U. M. OLIVIERI (a cura di), *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, «Between», vol.VI, 12, novembre 2016.
- DANIELE GIGLIOLI, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011.
- DANIELE GIGLIOLI, *Critica della vittima. Un esperimento con l'etica*, Roma, Nottetempo, 2014.
- DANIELE GIGLIOLI, *Stato di minorità*, Bari, Laterza, 2015.
- DANIELE GIGLIOLI, *Balestrini, o dell'epica pura*, in «Il Verri», n.66, febbraio 2018.
- ANGELO GUGLIELMI, *Vassalli soffre il '63*, in «Tuttolibri», 782, 28 dicembre 1991, p.2, <http://www.archiviola stampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/Itemid,3/action,detail/id,0890_04_1991_0782_0002_12480960/> (3 luglio 2017).
- GIOVANNA IOLI, *La satira e il "riso" nel romanzo di Sebastiano Vassalli*, in «Prometeo», 2, 1982, pp.47-57.
- MONICA JANSEN, PAULA JORDÃO (a cura di), *Proceedings of the International Conference The value of literature in and after the Seventies: the case of Italy and Portugal (Utrecht, 11-13 march 2004)*, Utrecht, Italianistica Ultraiectina 1, 2006.
- RACHEL KUSHNER, *I am interested in collective characters. An interview with Nanni Balestrini*, in «The Nation», 17 novembre 2016, <<https://www.thenation.com/article/i-am-interested-in-collective-characters-an-interview-with-nanni-balestrini/>> (6 maggio 2018).
- LORENZO MARCHESE, *L'io possibile di Walter Siti*, in «Le parole e le cose», 4 novembre 2014, <<http://www.leparoleele cose.it/?p=16614>> (9 febbraio 2018).
- GIORGIO MASCITELLI, *Per una ricezione politica del romanzo storico*, in «Nazione Indiana», 9 novembre 2017, <<https://www.nazioneindiana.com/2017/11/09/ricezione-politica-del-romanzo-storico/>> (16 novembre 2017).

- LORENZO MONDO, *I candidi eroi di Vassalli nell'Italia degli ideali a pezzi*, in «Tuttolibri», 1265, 23 giugno 2001, p.3, <http://www.archiviola stampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/Itemid,3/action,detail/id,0393_04_2001_1265_0003_4190464/> (3 luglio 2018).
- FRANCESCO MUZZIOLI, *Il gruppo '63. Istruzioni per la lettura*, Roma, Odradek, 2013.
- CRISTINA NESI, *Sebastiano Vassalli*, Fiesole, Cadmo, 2005.
- CLAUDIO PANELLA, *Vincenzo Guerrazzi, pittore e scrittore operaio*, in «alfabeta2», 29 luglio 2012, <<https://www.alfabeta2.it/2012/07/29/vincenzo-guerrazzi-pittore-e-scrittore-operaio/>> (25 maggio 2018).
- FEDERICA G. PEDRIALI (a cura di), *A pocket Gadda encyclopedia*, in «The Edinburgh journal of Gadda studies», 2, 2002, <<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pgeindex.php>> (2 ottobre 2018).
- WALTER PEDULLÀ, *La letteratura del benessere*. Roma, Bulzoni, 1973.
- WALTER PEDULLÀ, *Il morbo di Basedow ovvero dell'avanguardia*, Cosenza, Edizioni Lerici, 1975.
- WALTER PEDULLÀ *L'estrema funzione. La letteratura degli anni settanta svela i propri segreti*, Venezia-Padova, Marsilio, 1975.
- EDOARDO SANGUINETI, *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 2001.
- GIACOMO SARTORI, *Gli anni di piombo, Berlusconi, la lingua*, in «Nazione Indiana», 30 marzo 2006, <<https://www.nazioneindiana.com/2006/03/30/gli-anni-di-piombo-berlusconi-la-lingua/>> (26 ottobre 2017).
- LEONARDO SCIASCIA, *Fine del carabiniere a cavallo. Saggi letterari (1955-1989)*, Milano, Adelphi, 2016.
- WALTER SITI, *Il realismo dell'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1975.
- TZVETAN TODOROV (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 1968.
- ADA TOSATTI, «*Avec les yeux du langage*»: *violence du texte et subversion politique dans La violence illustrata*, colloque *Littérature et "temps des révoltes" (Italie, 1967-1980)*, 27, 28 et 29 novembre 2009, Lyon, ENS LSH, 2009, <<http://colloque-temps-revoltes.ens-lsh.fr/spip.php?article78>> (5 giugno 2018).

SEBASTIANO VASSALLI, GIOVANNI TESIO, *Un nulla pieno di storie. Ricordi e considerazioni di un viaggiatore nel tempo*, Novara, Interlinea, 2010.

PIER LUIGI VERCESI, *Polemica. Scrittori contro «3012»: il mondo non è così cattivo, «Vassalli sposi la destra»*, in «La Stampa», 26 marzo 1995, n.83, p.20,
<http://www1.lastampa.it/_web/tmplframe/default.asp?indirizzo=http://www.archiviola stampa.it/> (2 luglio 2018).

LUCIO VETRI, *Letteratura e caos. Poetiche della “neo-avanguardia” italiana degli anni Sessanta*, Milano, Mursia, 1992.

GABRIELE VITELLO, *L'album di famiglia: gli anni di piombo nella narrativa italiana*, Massa, Transeuropa, 2013.

WU MING 1, *Wu Ming/Tiziano Scarpa: Face Off. Due modi di gettare il proprio corpo nella lotta. Note su affinità e divergenze, a partire dal dibattito sul NIE*, marzo 2009,
<https://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/Wu_Ming_Tiziano_Scarpa_Face_Off.pdf> (8 novembre 2017).

Strumenti di critica culturale, antropologia, filosofia

GIORGIO AGAMBEN, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 2005.

GIORGIO AGAMBEN, *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo, 2006.

GIORGIO AGAMBEN, *Studenti*, <<https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-studenti>>, 15 maggio 2017 (18 settembre 2017).

ROLAND BARTHES, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1994.

ROLAND BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003.

WALTER BENJAMIN, *Opere complete. Scritti 1923-1927*, vol. II, a cura di ROLF TIEDEMANN e HERMANN SCHWEPPENHÄUSER, Torino, Einaudi, 2006.

WALTER BENJAMIN, *Opere complete. Scritti 1938-1940*, vol. VII, a cura di ROLF TIEDEMANN e HERMANN SCHWEPPENHÄUSER, Torino, Einaudi, 2006.

YVES CITTON, *Mitocrazia. Storytelling e immaginario di sinistra*, Roma, Alegre, 2013.

JAMES CLIFFORD, GEORGE E. MARCUS (a cura di), *Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia*, Roma, Meltemi, 1997.

JAMES CLIFFORD, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

JAMES CLIFFORD, *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

MICHELE COMETA, *Visioni della fine. Apocalissi catastrofi estinzioni*, Palermo, :duepunti, 2004.

MICHEL DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001.

FABIO DEI, *Antropologia culturale*, Bologna, il Mulino, 2012.

ERNESTO DE MARTINO, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di CLARA GALLINI, Torino, Einaudi, 1977.

UMBERTO ECO, *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 1983.

UMBERTO ECO, *Dalla periferia dell'Impero*, Milano, Bompiani, 1991.

UMBERTO ECO, *Diario minimo*, Milano, Bompiani, 1992.

ROBERTO ESPOSITO, *Communitas. Origine e destino della comunità*, Torino, Einaudi, 1998.

- ROBERTO ESPOSITO, *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Torino, Einaudi, 2002.
- ROBERTO ESPOSITO, *Bíos. Biopolitica e filosofia*, Torino, Einaudi, 2004.
- FEDERICO FELLINI, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1980.
- AMADOR FERNÁNDEZ-SAVATER, *Intervista a Wu Ming: mitopoiesi e azione politica*, intervista realizzata nell'aprile 2003,
<https://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/entrevista_evt.html> (12 ottobre 2018).
- MICHEL FOUCAULT, *L'ordine del discorso. I meccanismi sociali di controllo e di esclusione della parola*, Torino, Einaudi, 1972.
- MICHEL FOUCAULT, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1976.
- MICHEL FOUCAULT, *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- MICHEL FOUCAULT, *Tecnologie del sé*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.
- MICHEL FOUCAULT, *Nascita della clinica. Una archeologia dello sguardo medico*, Torino, Einaudi, 1998.
- CLIFFORD GEERTZ, *Interpretazione di culture*, Bologna, il Mulino, 1988.
- RENÉ GIRARD, *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi, 1980.
- CHARLES GOODWIN, *Il senso del vedere*, Roma, Meltemi, 2003.
- MICHAEL HARDT, TONI NEGRI, *Moltitudine. Guerra e democrazia nel nuovo ordine imperiale*, Milano, Rizzoli, 2004.
- DAVID HARVEY, *Città Ribelli. I movimenti urbani dalla Comune di Parigi a Occupy Wall Street*, Milano, Il Saggiatore, 2013.
- KARL KERÉNYI, *Scritti italiani (1955-1971)*, Napoli, Guida, 1993.
- SERGIO LUZZATTO, *Mussolini buonanima* in ID., *Il corpo del duce*, Torino, Einaudi, 1998, pp.120-158, <<http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/fascism/luzzatduce.php>> (30 settembre 2018).
- ENRICO MANERA, *Gabriele Turi. La cultura delle destre*, in «Doppiozero», 21 novembre 2013, <<http://www.doppiozero.com/materiali/contemporanea/gabriele-turi-la-cultura-delle-destre>> (20 giugno 2018).
- GEORGE L. MOSSE, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Bari, Laterza, 2007.

- VLADIMIR JA. PROPP, *Edipo alla luce del folklore. Quattro studi di etnografia storico-strutturale*, Torino, Einaudi, 1984.
- JAMES C. SCOTT, *Il dominio e le arti della resistenza: i “verbalisti segreti” dietro la storia ufficiale*, Milano, Elèuthera, 2006.
- GEORGES SOREL, *Considerazioni sulla violenza*, Bari, Laterza, 1970.
- VICTOR TURNER, *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- VICTOR TURNER, *Il processo rituale. Struttura e antistruttura*, Brescia, Morcelliana, 2001.
- RAF VALVOLA SCELISI, *Tutta colpa di Antonio. Evoluzione del concetto di nazionalpopolare da Gramsci a Pippo Baudo*, in «Minima&Moralia», 15 giugno 2014, <<http://www.minimaetmoralia.it/wp/il-concetto-di-nazionalpopolare-da-gramsci-a-pippo-baudo/>> (8 febbraio 2017).
- ARNOLD VAN GENNEP, *I riti di passaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012.
- WU MING, *La corazzata Potëmkin in Italia. 10 punti sul caso Fantozzi*, in «Giap», 8 maggio 2018, <<https://www.wumingfoundation.com/giap/2018/05/corazzata-potemkin-in-italia/>> (25 maggio 2018).

Filmografia

RENATO DE MARIA, *Paz!*, 2002.

SERGEJ MICHAJLOVIČ ĖJZENŠTEJN, *La corazzata Potëmkin* (Броненóсец «Потёмкин»), 1925.

FEDERICO FELLINI, *I clowns*, 1970.

GIUSEPPE GAGLIARDI, *1992*, episodio 10, 2015.

JEAN-LUC GODARD, *La cinese* (*La chinoise*), 1967.

CARLO LIZZANI, BERNARDO BERTOLUCCI, PIER PAOLO PASOLINI, JEAN-LUC GODARD, MARCO BELLOCCHIO, *Amore e rabbia*, 1969.

CAMILLO MASTROCINQUE, *Totò, Peppino e la...malafemmina*, 1956.

MARIO MONICELLI, *L'armata Brancaleone*, 1966.

MARIO MONICELLI, *Vogliamo i colonnelli*, 1973.

PIER PAOLO PASOLINI, *Il Decameron*, 1971.

PIER PAOLO PASOLINI, *I racconti di Canterbury*, 1972.

PIER PAOLO PASOLINI, *Il fiore delle Mille e una notte*, 1974.

LUCIANO SALCE, *Il secondo tragico Fantozzi*, 1976.

STEFANO VANZINA (STENO), *Totò a colori*, 1952.

MARGARETH VON TROTTA, *Anni di piombo* (*Die bleierne Zeit*), 1981.

LINA WERTMÜLLER, *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto*, 1974.



IMMAGINI

IMMAGINI



Condottieri eroici (e non) alla testa del popolo in rivolta: Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Il quarto stato*, 1901 (fig.1) ed Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, 1830 (fig.2).



Rapporti di intertestualità nella rappresentazione visuale della rivolta: Jean-Pierre Rey, *La Marianne de mai 68*, 1968 (fig.3).



Condottieri che arringano la folla e “comitati d’azione” (con la folla sullo sfondo): Lenin nel film *Ottobre* di Sergej Michajlovič Ėjzenštejn (Октябрь, 1928, fig.4) e Berlino 1919 (fig.5).

Il poliziotto assassinato

ECCO L'ULTRÀ CHE SPARA

**Documento
esclusivo**

**Queste foto
sono state
scattate
sabato
a Milano**



6



7

La foto di Paolo Pedrizzetti, *Milano*, 14 maggio 1977 (fig.7), e la sua riproduzione sul «Corriere d'Informazione» (fig.6).



La foto scattata da Dylan Martinez che ritrae Carlo Giuliani pochi istanti prima di essere ucciso il 20 luglio del 2001 (fig.9), con relativa riproduzione (ritagliata) sulla prima pagina del quotidiano «La Repubblica» del giorno seguente (fig.8).

10



11



Vittime sacrificali: Robert Capa, *Il miliziano morente*, 1936 (fig.10) e la foto del cadavere di Aldo Moro nel bagagliaio della Renault 4 scattata da Umberto Pizzi, 1978 (fig.11).



Quando l'intertestualità si fa luogo comune ed enunciazione di verità: il cadavere di Ernesto "Che" Guevara fotografato da Freddy Alborta, 1967 (fig.12) e Francesco Mantegna, *Cristo in scurto*, 1475-1478 ca. (fig.13).



Altri “cadaveri eccellenti”:
Rembrandt, *Lezione di anatomia
del dottor Tulp*, 1632 (fig.14) e
Jean-Louis David, *La morte di
Marat*, 1793 (fig.15).



I funerali di Togliatti, in duplice versione: poetica di Nanni Balestrini, 1964 e pittorica di Renato Guttuso, 1972 (fig.16); il *tòpos* delle bandiere rosse in *Comizio*, di Giulio Turcato, 1950 (fig.17).

con venature **rosse** e pun
lungo le venature e **porporino** al rov
la sezione punteggiata è coperta di
colore **cremisi** bronzato del rovescio

azze argentea ha il rovescio **cremisi**
vermigli fra gli interstizi delle ve
il rovescio è castano **rossastro** bron
picchiettati di macchioline circolari

peluria **rossa** forma disegni irregola
on minore accentuazione di **vermiglio**
con grande croce **vermiglia** al centro
segna il contorno è coperta di peluria argentea

tura centrale è attorcigliata a spir
ungo le nervature è screziata di **ros**
fra le venature **porpora** con riflessi iridescenti
delle nervature sono di un **rosso** vivo **vermiglio** [...]

18



19



Persistenza del culto dei caduti nell'immaginario della sinistra antagonista: murale che celebra Francesco Lorusso in via Zamboni a Bologna, 2014 (fig.18); un Sessantotto "troppo simile al Sessantasette" nella copertina dello speciale di «Alfabeta2», 2018 (fig.19).



La potenza iconica del *Libretto rosso* di Mao: Renato Guttuso, *Lo scrittore Goffredo Parisi visita a Pechino la fabbrica dei libretti rossi*, 1970 (fig.20) e un'immagine tratta dal film *La chinoise* di Jean-Luc Godard, 1967 (fig.21).

Fonti immagini

1. Associazione Pellizza da Volpedo, Pubblico dominio,
<<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=2588195>> (19 ottobre 2018).
2. Erich Lessing Culture and Fine Arts Archives via artsy.net, Pubblico dominio,
<<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=27539198>> (19 ottobre 2018).
3. Pinterest, <<https://i.pinimg.com/474x/f1/91/20/f191206844f05d92e5f140335723fafb--la-marianne--s.jpg>> (19 ottobre 2018).
4. The movies come from America p.161, Public Domain,
<<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=73595245>> (19 ottobre 2018).
5. Di sconosciuto - <<https://archive.org/details/timeshistoryofwa16londuoft>>, Possible copyright status: NOT_IN_COPYRIGHT, Pubblico dominio,
<<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=8897643>> (19 ottobre 2018).
6. MICHELE SMARGIASSI, *Esorcismo di una foto*, in «Repubblica.it», 6 ottobre 2011,
<<http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2011/10/06/esorcismo-di-una-foto/>> (19 ottobre 2018).
7. Pubblico dominio, <<https://it.wikipedia.org/w/index.php?curid=798951>> (19 ottobre 2018).
8. «Repubblica.it», <http://www.repubblica.it/la-repubblica-delle-idee/quel-giorno/2013/07/20/foto/la_morte_di_carlo_giuliani_la_prima_pagina_di_repubblica-63365334/1/#1> (19 ottobre 2018).
9. Matteo Pucciarelli, *Morte Giuliani, consigliere Pd di Ancona: “Sparare e prendere bene la mira”*, in «Repubblica.it», 21 luglio 2017,
<https://www.repubblica.it/politica/2017/07/21/news/morte_giuliani_consigliere_pd_di_ancona_pla-canica_doveva_prendere_meglio_la_mira_-171309566/> (19 ottobre 2018).
10. <https://libcom.org/history/borrell-federico-1936>, Public Domain,
<<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=71654530>> (19 ottobre 2018).
11. EDOARDO FRITTOLI, *Sequestro Moro: il cadavere nella Renault 4 rossa - La storia e le foto*, in «Panorama», 8 maggio 2018, <<https://www.panorama.it/news/cronaca/sequestro-moro-cadavere-renault-4-rossa-storia-foto/>> (19 ottobre 2018).
12. CLAUDIO FRANZONI, *Che Guevara cinquant'anni dopo*, in «Doppiozero», 9 ottobre 2017,
<<https://www.doppiozero.com/materiali/che-guevara-cinquantanni-dopo>> (19 ottobre 2018).
13. Pinacoteca di Brera, Public Domain,
<<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=46275844>> (19 ottobre 2018).
14. Info : Image, Pubblico dominio,
<<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=4450149>> (19 ottobre 2018).

15. By Sailko - Own work, CC BY 3.0,
<<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=49065686>> (19 ottobre 2018).
16. *Arte rivoluzionaria. Alla GAM di Torino una grande mostra su Guttuso*, in «Artslife»,
<<http://www.artslife.com/2018/02/13/arte-rivoluzionaria-alla-gam-torino-grande-mostra-guttuso/>>
(19 ottobre 2018).
17. By Martilidwina - Own work, CC BY-SA 4.0,
<<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=41324957>> (19 ottobre 2018).
18. MiroMuros.com, <<https://miromuros.com/2016/03/11/francesco-lorusso-1952-1977/>> (19 ottobre 2018).
19. DeriveApprodi, <https://www.deriveapprodi.com/wp-content/files_mf/cache/th_2d9241a8af2b929a384863a3c4944bbd_1528722205Copertina1.jpg> (19 ottobre 2018).
20. Pinterest GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino,
<<https://www.pinterest.it/pin/488007309615466957/?lp=true>> (28 ottobre 2018).
21. Screenshot catturato personalmente da Pakdooik, Copyrighted,
<<https://it.wikipedia.org/w/index.php?curid=2064216>> (28 ottobre 2018)

.



INDICE DEI NOMI

- Agamben, Giorgio; 15; 119-120; 287-290;
296; 298-300; 312; 562
- Alborta, Freddy; 139-140; 293-294
- Alicata, Mario; 74; 79
- Amodei, Fausto; 46
- Arbasino, Alberto; 34; 36; 42-43; 74
- Auerbach, Erich; 424; 443; 446
- Bachtin, Michail; 13; 25; 28; 166; 168-170;
185-192; 194; 231; 233-236; 273; 287; 352;
354; 356-358; 364; 380-384; 417-422; 424-
429; 431; 445; 454; 465-467; 470; 491; 517;
565-567
- Baj, Enrico; 307
- Balestrini, Nanni; 3-5; 10-12; 27; 36; 46; 59;
61; 65-69; 72; 77; 82-83; 87-92; 96-107;
112; 117-123; 127-128; 134-135; 164; 167;
169; 172; 174-177; 179-187; 190-196; 199-
204; 206-209; 211; 216-240; 242-249; 251-
253; 259; 262-268; 273-286; 288-293; 295-
296; 298-301; 304-310; 312-316; 318-319;
321-325; 327-328; 337; 340-342; 345; 351;
353; 359; 366; 368; 371; 376-380; 383; 389;
394; 402; 404; 413; 416; 418; 420; 423; 431;
432; 443; 469; 484-485; 494; 508-510; 517;
545; 557; 563-565; 570
- Balzac, Honoré de; 43; 78
- Balzerani, Barbara; 321
- Barilli, Renato; 68; 98; 199
- Barthes, Roland; 121; 127-128; 142-145; 293;
335; 436; 570
- Basaglia, Franco; 109; 156; 295-297; 313
- Bassani, Giorgio; 76; 103
- Beckett, Samuel; 81; 83; 194; 454-455; 457;
459; 461-465
- Bellocchio, Marco; 338; 343; 591
- Belpoliti, Marco; 16-17; 19; 25; 27-28; 33-34;
52-53; 107; 141-142; 273; 295; 297-298;
333; 352-353; 355; 358-360; 364; 366
- Benjamin, Walter; 21; 23-24; 26; 81; 83; 193;
200; 279; 375-376; 461
- Benvenuto, Sergio; 139-140; 151
- Berardi, Franco; 69; 129; 180; 183; 199-200;
318; 322
- Berger, John; 293-294
- Berlusconi, Silvio; 30-31; 35; 533
- Bertani, Mauro; 69; 286; 481-482
- Bianchi, Sergio; 137; 145; 147; 152; 218; 248
- Bianciardi, Luciano; 11-13; 46-49; 55; 58;
208-210; 212; 215; 450; 486; 514-519
- Bidussa, David; 17; 20
- Bifo. *Vedi* Berardi, Franco
- Boatti, Giorgio; 138
- Borghello, Giampaolo; 1-2; 4-5; 63; 122-125;
132; 155; 168; 178; 205; 210-212; 214-215;
253; 255-258; 260; 301-302; 304; 402; 404;
408; 411-412; 520; 523-525; 545-546
- Boscolo, Claudia; 203-204
- Brecht, Bertolt; 19; 81; 83; 97; 144
- Cagol, Mara; 12; 53; 280-284; 289; 295; 305
- Calvino, Italo; 40-46; 58; 62-63; 68-69; 71; 80;
82-83; 103; 210; 273; 295; 297; 341; 350;
363-364
- Camon, Ferdinando; 12; 401-405; 407-408;
411-412
- Camporesi, Piero; 353; 355; 421
- Canali, Luca; 13; 487; 544-549
- Capa, Robert; 139-140
- Carducci, Giosuè; 146; 333; 337; 391; 436-437
- Carrà, Carlo; 307
- Cassata, Francesco; 18; 19; 27
- Cassola, Carlo; 47; 76; 103
- Castellaneta, Carlo; 12; 299-302; 304-305; 312
- Castro, Fidel; 290; 295
- Cavalletti, Andrea; 17-18; 24; 111; 115; 206;
271; 312; 331-334; 336; 401
- Celati, Gianni; 98; 107; 352-360; 363-365;
375-376; 384; 386; 443-444; 454-466; 498-
502; 506; 508
- Cervantes, Miguel de; 384; 420; 498; 501; 502
- Cesarano, Giorgio; 12; 208; 210-216
- Ceserani, Remo; 101; 310
- Channes, Claude; 496-497
- Chiurchiù, Luca; 65-66; 69
- Clifford, James; 161-162; 588-589
- Cohn, Norman; 554
- Collodi, Carlo; 223-224
- Cometa, Michele; 528-529; 534
- Cortelazzo, Michele A.; 122; 125; 129; 334;
338; 347; 430
- Cortellessa, Andrea; 54; 61; 65-66; 69-70; 72-
73; 82; 89; 92; 100; 110; 115; 183; 200; 205;
279; 307; 474
- Corti, Maria; 351; 368-369; 387-388; 400;
417-418; 473
- Custra, Antonino; 137; 154; 166; 273
- De Amicis, Edmondo; 136-137; 140; 145-146;
148; 152-154; 172; 251; 343; 353-354
- De Andrè, Fabrizio; 12; 208; 212
- de Certeau, Michel; 253; 256; 258; 260
- De Federicis, Lidia; 242
- De Luna, Giovanni; 136; 146; 152-154
- De Maria, Renato; 129

- de Martino, Ernesto; 13; 527; 528; 530; 533-534; 537; 540-541; 543; 554-556; 559-560; 563; 564
- de Turris, Gianfranco; 544; 546
- Debray, Régis; 290
- Dei, Fabio; 161; 588
- Delacroix, Eugène; 139
- Dell'Utri, Marcello; 31
- di Consoli, Andrea; 524
- Donato, Gabriele; 38; 149-151; 373; 510; 550-552
- Donnarumma, Raffaele; 34-35; 37-39; 41; 83; 252; 453; 473; 475
- Eco, Umberto; 11; 46; 52-55; 59-63; 65-68; 78; 103; 122; 124-128; 137-142; 144-154; 165; 167; 169; 251-252; 262; 316; 329; 334; 338-344; 346-347; 353-354; 356-357; 372; 430; 450; 480; 495; 506; 557
- Ėjzenštejn, Sergej Michajlovič; 254
- Eliade, Mircea; 20; 91; 113; 270; 329-331; 554
- Engels, Friedrich; 78; 428; 468
- Esposito, Roberto; 157-158; 272; 310-311; 336; 467; 567
- Evola, Julius; 333; 406-407; 544
- Fabbri, Paolo; 145-149; 152; 343
- Fagioli, Alessandra; 53
- Fellini, Federico; 492-493
- Feltrinelli, Giangiacomo; 3; 12; 27; 31; 38; 59; 61; 99; 101; 104; 107; 150; 173; 273; 274-281; 283-284; 286-293; 295; 297-300; 305; 308; 310; 312-315; 318-320; 322; 325; 328; 330; 371; 376; 380; 405; 416; 437; 445; 451; 480; 494; 548; 565; 567
- Fenzi, Enrico; 339
- Fernández-Savater, Amador; 571-572
- Ferretti, Gian Carlo; 69-72; 76; 569
- Fo, Dario; 215; 301
- Foot, John; 6-7; 300
- Fortini, Franco; 3; 53; 334
- Foucault, Michel; 31; 118; 127-128; 219; 224; 236; 238; 240-241; 243-244; 246; 251; 271; 282; 284-287; 299-300; 302; 344-347; 356; 362; 467; 471-472; 480-482; 484; 558; 568; 570
- Franchini, Antonio; 537; 544; 546; 549; 552
- Franzoni, Claudio; 293; 294
- Frazer, James; 277; 297
- Freda, Franco; 401
- Gadda, Carlo Emilio; 49; 351; 387; 472-475
- Geertz, Clifford; 161-162
- Genette, Gérard; 420; 433; 584
- Giachetti, Diego; 132-134
- Giannini, Giancarlo; 256
- Giglioli, Daniele; 3-4; 33; 39; 114; 127; 135; 199-200; 289; 313-318; 320-321; 323-324; 327; 330; 441; 451-453; 509; 557
- Girard, René; 297-298; 348
- Giuliani, Alfredo; 65-69; 99; 102-103; 442; 557
- Giuliani, Carlo; 148-149
- Gobbi, Romolo; 155
- Godard, Jean-Luc; 139; 338; 496
- Gramigna, Giuliano; 101; 226; 231; 274; 290; 352
- Gramsci, Antonio; 74-75; 79-80; 82; 307; 468; 521
- Guerrazzi, Vincenzo; 12; 123; 252-260; 486; 510; 545
- Guevara, Ernesto "Che"; 12; 27; 49; 72; 139-140; 215; 267; 290-297; 305; 313; 332; 343; 376; 397; 445; 510
- Guglielmi, Angelo; 72; 185; 352; 366
- Guttuso, Renato; 306-308; 371; 496
- Harvey, David; 511-512; 515; 525-526
- Ioli, Giovanna; 417
- Jannacci, Enzo; 215
- Jesi, Furio; 9; 11-12; 15-26; 28-29; 32-33; 39; 43; 93-98; 106; 111-121; 127-128; 134; 154; 158-160; 173; 177-179; 181-183; 193; 200; 206-207; 210; 231; 261-262; 264-267; 269-271; 273; 289; 296; 302; 310-312; 315; 324; 327-337; 358; 363; 366; 392-393; 400-408; 410-412; 431-433; 435-439; 441-442; 487; 509-511; 526; 549; 554-555; 562; 563; 571; 572
- Kerényi, Károly; 16-18; 93; 113; 154; 270; 356; 432; 564
- King, Rodney; 142
- Kushner, Rachel; 204
- Lenin, Vladimir Il'ič Ul'janov; 78; 214; 270; 308; 344; 362; 468; 488; 491; 495; 509
- Leopardi, Giacomo; 74; 105; 356
- Liala; 17; 331; 333; 337; 392-435; 436
- Liebknecht, Karl; 19; 27; 164; 182; 270; 312-313; 328; 410
- Lombardo Radice, Marco; 53
- Lorusso, Francesco; 56; 133; 136; 147; 166; 547
- Lucas, Uliano; 153; 155
- Luperini, Romano; 38; 63; 74
- Luporini, Cesare; 74

- Luxemburg, Rosa; 19; 26-27; 164; 182; 270;
312-313; 328; 343; 410
Luzi, Mario; 140; 142
Magrelli, Valerio; 30; 533
Manera, Enrico; 16-17; 22; 24-28; 96-97; 111-
112; 116-119; 331-334; 336-337; 366
Manfredi, Gianfranco; 135
Mantegna, Andrea; 293-294
Manzoni, Alessandro; 49; 74; 317; 348
Mao Tse-Tung; 48-49; 197; 291; 308; 341;
343-344; 362; 468; 488; 491; 495-498; 500-
501; 507; 509
Marchese, Lorenzo; 76
Marchetti, Aldo; 123-124; 126; 155-156; 158-
159; 164-165; 168; 171; 489
Marcus, George E.; 162
Marcuse, Herbert; 49; 333; 407
Marini, Giovanna; 46
Marrone, Gianfranco; 139; 152; 153
Martinez, Dylan; 148
Marx, Karl; 20; 49; 270; 308; 343; 362; 428;
430; 468; 481; 488; 491; 495; 509; 529; 532;
555
Mascitelli, Giorgio; 55
Masi, Giorgiana; 137; 147; 166; 273; 547
Melato, Mariangela; 256
Memeo, Giuseppe; 137; 140-141; 143; 147-
148; 151; 154; 251; 316; 343; 413
Migliore, Tiziana; 145-149; 152
Mondo, Lorenzo; 4; 70; 361-362; 494
Monicelli, Mario; 397
Morante, Elsa; 8; 531
Moravia, Alberto; 49; 72; 103; 520; 524; 549;
552
Moro, Aldo; 7; 12; 27; 34; 52-53; 136; 140-
142; 166; 290; 297-299; 317; 320; 425; 451;
473; 576-578
Moroni, Primo; 3-6; 46; 135; 176-177; 179;
217-218; 221; 275; 291; 327; 340; 366; 485;
510
Mosse, George L.; 305
Mussolini, Benito; 299; 398; 473-476
Muzzioli, Francesco; 70; 72; 91-93; 98-99
Negri, Toni; 101; 204; 220; 222; 247
Nesi, Cristina; 105-106; 348; 362; 365; 388-
389; 414-416; 432; 445; 462; 470; 488-490;
492-493; 503; 508
Nicolazzi, Paola; 253
Paris, Renzo; 13; 30; 279; 486; 520-526; 549;
552-553
Pascoli, Giovanni; 393; 428
Pasolini, Pier Paolo; 38-39; 58; 69-70; 72; 83;
103; 174-177; 210; 338; 480-481; 510; 531-
532
Pazienza, Andrea; 56-57; 129; 391
Pedrini, Belgrado; 253-254
Pedrizzetti, Paolo; 11; 137-142; 144-148; 151-
153; 156; 163-164; 168; 218; 221; 251-252;
262; 273; 316; 329; 340; 344; 356; 366; 395;
413; 449; 550
Pedullà, Walter; 76; 78; 81-85; 89; 92; 99-100;
167; 183-184; 199; 201; 206; 352
Pellizza da Volpedo, Giuseppe; 139
Perniola, Mario; 30; 533
Persichetti, Paolo; 321
Piemontese, Felice; 101; 274; 277
Pinelli, Giuseppe; 12; 258; 300-301; 307
Propp, Vladimir Ja.; 223
Rabelais, François; 13; 25; 166; 168-170; 185;
188; 190-191; 194; 231; 233-236; 287; 354;
357; 380-384; 386; 417-418; 420-422; 424-
429; 431; 443; 444-446; 466; 470; 491; 501;
505; 508; 518; 565-566
Rancière, Jacques; 26; 27
Ravera, Lidia; 53
Rembrandt; 294
Revelli, Nuto; 440
Rey, Jean-Pierre; 139
Riva, Valerio; 197; 295; 297
Sanguineti, Edoardo; 61; 75; 77-78; 91-92; 96;
99; 103-104
Sarrabayrouse, Alain; 413
Sartori, Giacomo; 35
Scabia, Giuliano; 156; 353; 359-360
Scalzone, Oreste; 321
Sciascia, Leonardo; 8; 11; 44-47; 49-52; 55;
58; 69; 83; 297-298; 450
Scott, James C.; 168; 187-190; 203; 205
Segre, Umberto; 178; 181
Serantini, Franco; 370-372; 440; 547
Shakespeare, William; 317
Siti, Walter; 75-76; 78; 306-307
Šklovskij, Viktor Borisovič; 83-89; 91; 93; 96-
97; 127-128; 352; 364
Sorel, George Eugène; 17
Spengler, Oswald; 337; 401; 426
Stajano, Corrado; 370-374; 440
Tassinari, Stefano; 268
Tolstoj, Lev; 78; 86
Tosatti, Ada; 180; 223; 231; 237; 242; 279;
280; 282; 307
Totò; 463

- Turcato, Giulio; 307
Turi, Gabriele; 331
Turner, Victor; 10; 12; 157-167; 170-171; 174;
176; 178-179; 188; 191; 193-195; 204; 206;
217; 221-222; 224; 237; 242; 247; 251; 261;
271-272; 290; 297; 325; 328; 368; 417; 485;
510; 526; 555; 560; 563
Turone, Sergio; 178
Valvola Scelsi, Raf; 79; 80
Van Gennep, Arnold; 10; 12; 159; 163; 165;
171; 174; 176; 216; 221-222; 225-226; 271-
272; 485; 563
Vassalli, Sebastiano; 10-13; 83; 97-98; 102-
107; 109; 117-118; 120-122; 126; 128; 164;
169-171; 173; 184; 327; 337; 344; 347-349;
351-352; 356-366; 368-385; 387-390; 392-
397; 399-400; 402; 404; 406; 408-436; 438-
447; 449-454; 456-477; 479-496; 499-509;
513-514; 516; 518; 529-531; 533; 546; 552;
556-557; 560; 565; 567; 570; 572
Vetri, Lucio; 73-74; 77; 87
Violi, Patrizia; 122; 124-125; 334; 338; 430
Virgili, Dante; 13; 487; 533-535; 537-549;
552-553
Vitello, Gabriele; 34-37; 39
Vittorini, Elio; 74-76; 78
Voltaire, François-Marie Arouet; 51; 105; 361
Wertmüller, Lina; 256
Wu Ming; 20; 53-54; 254; 332-333; 335; 571;
572
Wu Ming 1; 54; 335
Wu Ming 4; 571-572
Zavoli, Sergio; 35; 52; 317; 327; 339; 449



SINTESI

SINTESI

Esiste una letteratura del Sessantotto? Si può parlare di una mitologia della rivolta? Queste sono le domande cui cerca di rispondere il presente studio. L'apparente assenza di un "romanzo del Sessantotto", evidenziata dal confronto con l'altra età "eroica" della Repubblica – la Resistenza – ci spinge a condurre questa ricerca nel segno di un vuoto: un vuoto intorno al quale ruotano differenti narrazioni coeve volte a restituire ognuna una differente immagine della contestazione, presupponendo l'esistenza del "Sessantotto" come fenomeno unitario e sostanziale, secondo il modello della "macchina mitologica" descritto dallo studioso torinese Furio Jesi. Sono stati dunque interrogati diversi testi letterari dell'epoca che fornissero differenti rappresentazioni della rivolta, per delineare una dinamica mitologica che costituisca la dominante di tutte queste narrazioni in lotta fra loro per l'affermazione di una verità.

La parabola con cui ancora oggi l'immaginario collettivo descrive il Sessantotto sembra essere quella tracciata da Umberto Eco commentando una celebre foto, scattata nel 1977 da Paolo Pedrizzetti, che ritrae un militante autonomo mentre, isolato in mezzo alla strada, spara alcuni colpi di pistola contro la polizia: l'esplosione festosa e collettiva della rivolta è degenerata in un'*escalation* violenta minoritaria che ha portato a una dura repressione. La contestazione appare dunque come un rito di passaggio, seguendo lo schema tripartito descritto dall'antropologo Arnold Van Gennep e applicato alle produzioni artistiche da Victor Turner: da un atto di rottura con la struttura sociale si passa attraverso una fase liminale e festiva, per poi, tramite la compensazione del sacrificio umano, ripristinare lo *status quo*, secondo il «circolo dei grandi sacrificatori e delle grandi vittime», come lo definisce Jesi: un circolo vizioso per cui il sacrificio umano, ammantato di necessario eroismo, segna l'apice della rivolta e allo stesso tempo la destina alla repressione.

Questo *pattern* rituale che conduce dalla festa al sacrificio si ritrova nella letteratura di quegli anni. Due tensioni opposte s'incontrano: una mitopoietica, ben rappresentata da Nanni Balestrini, e una demitizzante, volta a demolire i miti sessantotteschi, incarnata nei romanzi comici giovanili di Sebastiano Vassalli. Nella trilogia de *La Grande Rivolta* Balestrini, utilizzando le modalità dell'epica e della tragedia, racconta il Sessantotto secondo lo schema del rito di passaggio: alla rottura corrisponde l'insurrezione operaia (*Vogliamo tutto*), alla fase liminale il carcere (*Gli invisibili*) e alla compensazione la morte di Giangiacomo Feltrinelli (*L'editore*). Dalla dimensione collettiva della rivolta si passa al sacrificio dell'individuo.

Individui solitari sono infatti i protagonisti dei romanzi satirici di Vassalli (*L'arrivo della lozione*, *Abitare il vento*, *Mareblù*), nei quali non è più possibile alcuna armonia collettiva d'azione politica: la festa, potremmo dire, è finita. L'opera dello scrittore novarese riflette inoltre un'altra dinamica che

agisce sulle narrazioni del Sessantotto: il linguaggio rivoluzionario, nato per le masse in rivolta, si è sclerotizzato in una forma settaria e pseudo-esoterica, mutandosi paradossalmente in codice egemone e assoggettante che mostra i propri effetti coercitivi attraverso deformazioni grottesche sui corpi dei militanti stessi. Quale correlazione sussiste, tra il discorso rivoluzionario che si muta in discorso dominante e l'effetto di questo discorso politico sui corpi dei rivoltosi? Come agisce il dispositivo della macchina mitologica su questi corpi? Anche questa è una domanda cui la tesi cerca di rispondere: le deformazioni grottesche non ci raccontano solo di una mutazione nella concezione del corpo da una dimensione collettiva e indivisibile, in comunicazione col cosmo, a una individualità deviante e patologizzata; ma rendono anche conto del funzionamento di dispositivi biopolitici attraverso i quali si mantengono diverse forme di potere.

Mettere in relazione due differenti tendenze in rapporto alla mitologizzazione della rivolta permette di tracciare i contorni di un preciso regime discorsivo in merito al Sessantotto che ha influenzato notevolmente non solo il racconto letterario, ma anche quello storico, la memoria pubblica relativa a quegli anni e nondimeno l'immaginario presente: la contestazione come un rituale comunitario che conduce dalla festa al sacrificio. Applicando categorie antropologiche all'analisi dei testi letterari si scoprono le radici profonde di questo discorso, edificato su una dinamica mitologica che appare ineludibile: decostruirlo significa cercare di comprendere come dall'ultima età eroica della Repubblica si sia giunti a un contemporaneo immaginario dell'azione politica dove ogni facoltà di agire sull'esistente appare requisita.